

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

### Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Constantin Barbu  
Alexandru Boboc  
Nicolae Breban  
Victor Gaetan  
Nicolae Iliescu  
Andrei Marga  
Eugen Mihăescu  
Vasile Muscă  
Mircea Muthu  
D.R. Popescu  
Irinel Popescu  
Marius Porumb  
Petru Romoșan  
Gh. Vlăduțescu  
Grigore Zanc

### Redacția:

Mircea Arman  
(manager)

Ioan-Pavel Azap  
(redactor șef adjunct)

Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu  
Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Aurica Tothăzan  
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță

Colaționare și supervizare:  
L.G. Ilea

Redacția și administrația:  
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1  
Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro  
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor  
revine în întregime autorilor

Pe copertă: Peter Felix, *Casual contact*



Brian Kakas (SUA)  
Mențiune de Onoare

*Architectonics 1* (2014)

# Istorii cu scriitori Scoase la lumină de Adrian Suci

**D**in punct de vedere al istoriei literaturii române, una dintre arhivele cele mai valoroase și mai necunoscute este Arhiva Camerei Deputaților. Foarte mulți scriitori au fost parlamentari, angajați ai instituției, sau s-au intersectat, în activitatea lor, cu forul deliberativ, în diverse epoci istorice. La inițiativa scriitorului Adrian Suci, con-

silier parlamentar la Camera Deputaților, revista "Tribuna" prezintă cititorilor, în serial, piese inedite și spectaculoase din Arhiva Camerei Deputaților cu și despre scriitori. Ne propunem un demers de prezentare a unor documente cu valoare istorică și nu unul de interpretare a acestor documente. Interpretarea rămâne în sarcina istoricilor și, de ce nu, a cititorilor.

**U**nul dintre cele mai intrigante dosare din Arhiva Camerei Deputaților este "Dosarul nr. 8/1950 referitor la Liste de deputați din Legislatura I-a propuși pentru a fi excluși din partid și revocați: caracterizări făcute acestora".

Conținând 73 de file, dosarul, alcătuit în plină epocă a terorii staliniste, conține caracterizările făcute unui număr de 35 de deputați din Marea Adunare Națională care au fost excluși din partid și ale căror mandate de deputați au fost revocate precum și altor 49 de deputați care au primit alte sancțiuni, fără a fi excluși din partid. Spun că dosarul este "intrigant" pentru că, deși conține caracterizări de o extremă virulență și care au produs, la vremea lor, efecte dure în destinele unor oameni, deși are toate aparențele unui document oficial al Marii Adunări Naționale, conținutul dosarului este complet anonim.

În facsimilul alăturat, găsiți caracterizarea făcută cu ocazia acestei epurări scriitorului Zaharia

Stancu, deputat în Marea Adunare Națională. O mină, tot anonimă și nu foarte obișnuită cu scrisul și ortografia, a așezat pe hîrtie mențiunea: "să nu vină exclus."

Sursa foto: Arhiva Camerei Deputaților.



Sursa: Arhiva Camerei Deputaților

**S**criitorii Zaharia Stancu și Ion Pas în orașul Bruges - 20.10.1963. Cei doi scriitori au făcut parte dintr-o delegație parlamentară de prietenie România-Belgia, condusă de academicianul Ștefan Milcu.

Sursa foto: Arhiva Camerei Deputaților.

# Originea dreptului și noțiunea de adevăr (V)

Mircea Arman

**C**a toate instituțiile religioase, misterele de la Eleusis au cunoscut perioade de înflorire, de maturitate și de declin. După războaiele medice și excesele democrației, misterele s-au banalizat, deschizându-și porțile mulțimii. Nu se mai cereau încercări serioase, disciplina a slăbit, fastul exterior a înlocuit în cele din urmă inițierea propriu-zisă, dar spectacolul condus de eumolpizi nu și-a pierdut niciodată farmecul unic. Nu există, în întreaga antichitate, decât o voce care să celebreze grandioza, sfințenia și binefacerile de la Eleusis. Este bine să menționăm aceste mărturii pe care critica modernă le neglijează, pentru că îi deranjează rutina. Să-l ascultăm mai întâi pe vechiul rapsod în imnul homeric înălțat lui Demeter. El vorbește despre acele <orgii sacre care nu pot fi nici trecute cu vederea, nici sondate, nici revelate, căci marele respect față de Zei înăbușă vocea> și adaugă: <Fericit pământeanel care este instruit asupra acestor lucruri! Cel care nu este deloc inițiat în lucrurile sacre și care nu participă deloc la ele, nu se va bucura niciodată de un asemenea destin, nici mort sub bezne adânci>. Cel mai mare dintre liricii greci, Pindar strigă: <Fericiți cei care au fost inițiați în Mistere, căci ei cunosc originea și sfârșitul vieții>. Călătorul Pausanias, care a parcurs și a descris toate sanctuarele, se oprește cu respect în fața celui de la Eleusis. Avea intenția de a-l descrie. Din nefericire pentru noi, a fost împiedicat de un vis, dar concluzia sa este semnificativă și valorează poate cât o descriere: <Așa cum Zeii sînt deasupra oamenilor, așa Misterele de la Eleusis sunt deasupra celorlalte culte>.

Să mai spunem că instituția eumolpizilor nu a pus în pericol cetățile grecești și civilizația elenă? Asemănător electricității pozitive care creează energie negativă la polul său opus, orice centru mistic pune în mișcare la o anumită periferie forțe ostile care revin asupra lui ca o maree în urcare. Cultele orgiastice populare, care au invadat periodic Grecia, asociațiile Coribanților și ale Menadelor sunt un exemplu. Eumolpizii știau bine acest lucru și au prevenit pericolul crescând severitatea disciplinei lor și dictînd, în acord cu Areopagul atenian, pedeapsa cu moartea împotriva oricui ar fi încălcat secretul Misterelor. Totuși, pericolul nu se micșorase, căci fragmente prost înțelese din doctrine și din reprezentările eleusine transpirau, în ciuda tuturor precauțiilor, și circula în popor în travestiuri stranii. Înțelegem cu atât mai bine teama preoților lui Apollo și a arhonților din Atena în fața acestor profanări, care puteau atinge religia elenă în întregime. O interpretare grosolană și falsă a doctrinelor secrete amenința credința în Zei și, o dată cu ea, existența însăși a cetății antice. *Eskato Bebeloi!* Profanii la o parte striga heraldul din Eleusis venit la Atena pentru deschiderea marilor sărbători ale toamnei. Cu toate acestea, profanii își povesteau lucruri ciudate. Se spunea, printre altele, că în interiorul templului de la Eleusis, cu coloane de bazalt, în capela Hecatei, loc tenebros, la fel de temut ca Tartarul, hierofantul, la lumina torțelor, pronunța sacrilegii ca acestea: 1) Omul este colaboratorul Zeilor; 2) Esența Zeilor este imuabilă, dar mani-

festarea lor depinde de timp și loc, iar forma lor, este, parțial, lucrarea oamenilor; 3) În sfârșit, Zeii înșiși evoluează și se schimbă, o dată cu întreg universul [...].

Aceste discursuri subversive, aceste flecăreli frivole, cu care spiritele superficiale au ciuruit dintotdeauna misterele religiei și conceptele înaltei înțelepciuni, erau făcute însă pentru a-i speria pe guvernânții tuturor orașelor grecești. În această incredulitate ironică, puteau fi clătinați de pe socul lor Zeii Olimpului, Zeus din fildeş și aur, cizelat și turnat de Fidias, cât și Pallas cea uriașă [...]. Astfel eumolpizii își creșteau vigilența, iar Aeropagul severitatea. Pedeapsa cu moartea împotriva divulgătorilor și profanatorilor a fost aplicată riguros.” [Ed. Schure, *Evoluția divină*, Buc. 2003, p. 274-280.]

Critica modernă, a cărui punct de vedere îl îmbrățișăm și noi, totuși cu unele rezerve care, pot fi la un moment dat importante, tinde să arunce asupra acestor tipuri de inițieri mantia unui materialism sec, dar, totuși, în mare parte obiectiv, care la rîndul lui păcătuiește prin situarea la extrema opusă tipului de gândire pe care tocmai l-am reproduș, banalizînd pînă la desființare acest tip de cult al Misterelor care, totuși, a avut, în opinia noastră, un rol însemnat atît în viața de zi cu zi a grecului antic cât și în edificarea și consolidarea a ceea ce, aceiași savanți, numeau cu emfază: miracolul grec!

În deja celebra sa lucrare *Mit și Gîndire în Grecia antică*, J.P. Vernant arată că: “De fapt, inițierile nu par să fi presupus exerciții spirituale, tehnici de asceză menite a-l transforma pe om în interiorul său. Ele acționează în virtutea aproape automată a formulelor, a riturilor, a spectacolelor. Desigur, *mystul* trebuia să se simtă implicat personal în drama divină din care el mima unele părți. El ne este descris profund tulburat, trecînd de la o stare de tensiune și de angoasă la un sentiment de eliberare și bucurie. Nu întrezărim, însă, nicio învățătură, nicio doctrină susceptibile a conferi, acestei participări afective momentane, suficientă coeziune, consistență și durată pentru a o orienta către o religie a sufletului. De altfel, la fel ca și cultul dionisiac, misterele nu manifestă un interes special pentru suflet; ele nu sunt preocupate să-i definească natura și nici puterile. O doctrină a *psychê*-i, legată de anumite tehnici spirituale, va fi elaborată în alte medii (p. 429).”

Prin urmare, așa cum arătam, raporturile dintre om și zeu se înscriu într-un cadru care elimină apriori dimensiunea persoanei. De aceea, suntem de acord cu cei ce se îndoiesc profund atunci cînd se vorbește despre *zeii personali* în cazul Greciei arhaice și chiar și ai celei clasice. “Panteonul grec s-a constituit într-o epocă în care gîndirea ignora opoziția dintre subiectul uman și forța naturală, și care nu elaborase încă noțiunea unei forme de existență pur spirituală, a unei dimensiuni interioare a omului. Zeii elenici sunt Puteri, nu persoane. Gîndirea religioasă corespunde puterilor de organizare și clasificare a Puterilor: ea distinge diversele tipuri de puteri supranaturale, cu dinamica lor proprie, modul lor de acțiune, domeniile

lor, limitele lor. Ea are în vedere jocul complex ale acestora: ierarhia, echilibrul, opoziția, complementaritatea. Nu-și pune însă întrebări asupra aspectului lor personal sau impersonal (J. P. Vernant, Op. cit. p. 431). “Și cu toate că, aparent, lumea zeilor este foarte bine delimitată și conturată, fiecare dintre ei formînd așa-zise personalități distincte, totuși acestea nu sunt elemente suficiente pentru a admite un anume caracter de persoană a zeității grecești. Zeul grec nu este un *in sine* și nu se manifestă decât într-o *situație relațională* complexă, dată de un sistem complicat de interdependențe.

Spre exemplu, Walter Otto, într-o excelentă lucrare, *Götter Griechenlands* (Bonn, 1929), arată că zeul în aspectul său de agent responsabil nu este abordat niciodată. De aceea, devine clar, acțiunea oricărei zeități nu cunoaște niciun fel de limită decât aceea impusă de alte Puteri, exterioare ei, dar ale cărei domenii și privilegii trebuiesc respectate. Libertatea de manifestare discreționară a unui zeu este, totuși, limitată la cîmpul de manifestare al puterii sale, la limita dominației sale asupra celorlalți.

De aceea, este extrem de importantă aserțiunea lansată de noi puțin mai devreme în care arătam că gîndirea greacă, atunci cînd s-a aplicat asupra religiei, nu a făcut niciodată distincția între *theos* și *theoi*, între zeu și zei, între plural și singular. Pentru grecul antic faptul dialectic că O PUTERE DIVINĂ ESTE UNICĂ ȘI TOTODATĂ MULTIPLĂ, nu a reprezentat niciodată o dificultate. De aici, probabil, și ușurința cu care a pătruns creștinismul în mediul cultural și religios grecesc. Pentru grecul antic divinitatea nu este un subiect singular ci, mai degrabă, o pluralitate ne-definită, o multiplicitate. De aceea, spre exemplu, există o multitudine de intrupări ale lui Zeus dar și ale Herei sau Haris. Și deși se vorbește uneori de *o theos*, de zeu sau divinitate în sens singular și absolut, totuși, departe de a putea fi vorba la grecii vechi de vreun soi de monoteism. Dar și acest fapt are o explicație: zeul, ca singular și absolut, reprezintă modalitățile și aspectele Puterii, dar nici într-un caz forme personale de existență. Din acest punct de vedere, suntem îndreptățiți să afirmăm, că pentru mentalitatea și gîndirea logică a grecului din perioada preclasică opozițiile; singular-universal, concret-abstract nu aveau niciun fel de relevanță, fapt observat deja de un E. Rohde sau L. Schmidt, acesta din urmă arătînd că: “...ideea unei antiteze clare între unitate și pluralitate este dată de o parte atunci cînd vorbim de creaturi supranaturale. El (grecul n.n.) concepe fără niciun fel de greutate unitatea de acțiune fără unitatea persoanei.” (*Die ethik der alten Griechen*, I, p. 52.)

Jean Rudhardt în *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (Geneve, 1958, p. 80 și urm.) arată că atît antropomorfismul cît și individualitatea zeului este înșelătoare. Acest antropomorfism are limite extrem de precise. Pentru grec puterea divină relevă în totalitate aspectele cosmice, sociale sau umane încă nedisociate. De exemplu, Zeus, are, în mod netăgăduit, o relație cu diferitele forme ale puterii manifestate asupra celorlalți de esență pur umană, avînd chiar atitudini și aspecte comportamentale antropomorfe. Acest fapt se traduce în respectul acordat celor ce îl imploră, străinilor – Zeus Xenios – jurămintelor și instituției căsătoriei, dar și munților, arborilor și diferitelor aspecte ale naturii în general. Aceste atitudini, atît de variate și disparate, se regăsc, totuși, corelate în structura mentală colectivă operată de

➤

gîndirea religioasă, drept viziuni diferite ale aceleiași divinități. Mai mult, nici măcar argumentul reprezentării zeului sub formă umană, nu modifică cu nimic acest element esențial. Acest simbolism religios trebuie interpretat cu deosebită exactitate, spune Rudhardt. Idolul nu este nici pe departe o imagine fidelă a zeului, intrucît zeii sunt imateriali. Ei sunt, prin însăși natura lor, invizibili aflîndu-se dincolo de orice fel de formă prin care ajung să se manifeste sau prin care sunt reprezentați în templu sau în alte diferite locuri. Relația dintre obiectul de cult și divinitatea – fie ea antropomorfă, abstractă sau zoomorfă – nu are nimic în comun cu relația *trup – eu personal*. Astfel, statuia antropomorfă de cult, este de genul *kouros* sau *kore*; ea nereprezentînd, în fond, o personalitate sau un anumit personaj, ci un tip impersonal, așa cum este corpul uman în general. Acest corp uman impersonal este încărcat, în schimb, cu o sumedenie de valori religioase precum: frumusețea, farmecul sau harul, strălucirea, tinerețea, forța, sănătatea, viața, mișcarea, forța reproducătoare, atribute pur divine în mentalitatea grecească și pe care corpul omenesc le reflectă atunci cînd se află în apogeul înfloririi lui.

Într-o carte de multă vreme celebră, *Psyche*, E. Rohde se preocupă de un alt tip de puteri supranaturale decît zeii, și anume morții. Să vedem însă în ce măsură, pentru că există una, cultul funerar are în vedere și calitatea de persoană a celui decedat.

Rolul esențial al cultului funerar este acela de a menține continuitatea familiei și a cetății. În lumea de dincolo, mortul obișnuit, cel ce în viața terestră nu a ieșit în evidență printr-un fapt excepțional, își pierde individualitatea și se contopește în masa nediferențiată a celor sortiți uitării. Nu există, de fapt, un cult al nemuririi la greci, așa cum un novice ar putea să creadă citind mitul lui Heracles sau episodul coborîrii în Infern al lui Orfeu sau Odysseu. Imaginile ce coboară în Infern sunt doar aparențe moarte, și nicidecum suflete în înțelesul platonian sau creștin al termenului. Nemurirea, atunci cînd ea există – și pentru un anumit tip de om ea există realmente – este legată, la greci, de *memorie – Mnemosyne*. De altfel, în momentul coborîrii în Infern *eidola* omului este silită să bea din izvorul *Lethe*, izvorul uitării eterne. Categoria celor ce își dobîndesc dreptul la nemurire prin intermediul memoriei, și care are un caracter pur personal, emblematic chiar, este cea a eroilor. Hesiod încă, în mitul vîrstelor, subliniază această opoziție arătînd că morții anonimi dispar în lumea întunericului, cîtă vreme eroii aparțin *luminii, înțeleasă ca lumină a intelectului*, cîntați de poeți, trăind etern în memoria oamenilor. Să lămurim însă, ce este și care este importanța memoriei – *Mnemosynei* – la vechii greci. În *Theogonia*, același Hesiod ne spune că muzele s-ar fi născut din legătura lui Zeus cu *Mnemosyne*, iar după alții din Uranos și Gea. Cicero, în *De natura deorum*, are o interpretare foarte interesantă a naturii acestor muze: după el, acestea ar fi fost pentru început patru, anume: *Aoede* – cîntecul, *Thelxinoe* – cea care farmecă, *Melete* – pregătirea, studiul, și *Mneme*, memoria, toate născute din împreunarea lui Zeus cu *Mnemosyne*.

Muzele au fost dăruite, după greci, cu omnisciență. Platon, apelînd la metoda *orthotes*, dezvoltă o etimologie după care *Mousa* provine din verbul *mosthai* – despre care Bailly ne spune că ar însemna a dori – și ar desemna năzuința către înțelepciune – *sophia*.

Heidegger, în *Was ist das – die Philosophie?*,

arată că de la muze și de la Apollon – cel supranumit și *Musagetes*, adică conducătorul muzelor, se naște întreaga civilizație a lui *a spune*, incluzînd aici și filosofia care, după părerea lui, nu este decît *un mod privilegiat de a spune*.

Marcel Detienne, în lucrarea sa *Maitres de verite dans la Grece archaique*, vorbește despre o strînsă legătură între *aletheia* – adevăr și memorie, *Mnemosyne*. El ajunge la concluzia că *Mnemosyne* și *Lethe* formează cuplul fundamental al contrariilor. Vom reproduce aici, pentru o mai bună ilustrare a acestui fapt, o tăbliță orfică, vorbind despre aceste contrarii:

“Vei afla pe latura stîngă a lăcașurilor lui Hades un izvor, iar în preajma lui stă înălțat un chiparos alb.

De acest izvor să nu te apropii!

Vei găsi și un altul, al cărui apă rece își prinde cursul din lacul *Mnemosynei*; iar înaintea lui stau străji.

Atunci dă glas: Sunt fiu al pămîntului și al cerului înstelat, prin urmare obîrșia mea este cerească. Aceasta însă o știți chiar și voi.

Sunt istovit de sete și mă prăpădesc. Ci dați-mi de îndată apa cea rece care-i prinde cursul din lacul *Mnemosynei*.

Ei îți vor da să bei din izvorul zeiesc, și îndată, *apoi vei sta la loc de frunte, dimpreună cu ceilalți eroi* (subl. ns.)“

Știm de la Hesiod, din *Odyssea*, de la Platon sau Sophocles, că unul dintre rîurile infernului purta numele de *Lethe*-uitarea, iar toți cei ce beau apă din acesta își uitau trecutul. În afară de eroi, toți erau condamnați să bea apă din acest rîu. Doar numele și faptele eroilor rămîn veșnic vii, fiind cîntate și duse în eternitate de către poeți. Vom spune deci, odată cu Vernant, că în mentalul colectiv grecesc comportamentul eroic adună laolaltă toate virtuțile și pericolele acțiunii umane ca imagine – simbol al faptei exemplare. Vom cita aici cîteva asemenea exemple: actul fondator al unei cetăți, eroul civilizator, inventator, inițiator, acțiunea care, în momentul decisiv, asigură victoria în bătălie, restabilește ordinea amenințată – luptele cu monștri-; momentele în care eroul, în lupta sa titanică, transcende condiția umană alăturîndu-se puterii divine – eroul profanator, coborîrea în Infern, înfrîngerea morții.

Cu toate acestea, părăsind cîmpul operei artistice, a legendei sau al mitului și pășind pe terenul fragil al experienței religioase grecești, destinul eroic capătă o cu totul altă semnificație. În cadrul cultului religios, eroul ca individualitate, ca personalitate puternic conturată, excepțională, dispare. Un exemplu elocvent este eroul anonim de la Marathon. Sunt alții, numeroși, a căror cult face abstracție de personalitatea lor individuală și păstrează doar funcția pe care o patronează. Pentru a ne susține teza vom aminti aici și pe savantul german H. Usener, care în *Gotternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begr.f.f.bildung*, găsește, paradoxal, tocmai în pantheonul grecesc exemple multiple pentru a-și argumenta teoria asupra zeilor funcționali. El vorbește despre eroul Medic, Bucătar, Portar, Purtător de chei, eroul chelar, grănicer etc.

În ceea ce privește mitul sau legenda eroică aceasta, arată L. Gernet, a conferit eroilor o personalitate individuală, făcînd din ei personaje ale unor narațiuni cvasicoerente, în care fapta eroică are valoare intrinsecă, oarecum independentă de cel care o săvîrșește.

Pe de altă parte, interesant de remarcat este faptul că, întotdeauna, narațiunea face excepție de



Bahar Ari Dellenbach (Turcia)

Reflecție (2015)

Premiu de Excelență

subiect ca agent al acțiunii, acesta netrebuind să ordoneze domeniul temporal în care se va înălțui un anumit șir de fapte. Nici măcar atunci cînd există o succesiune a faptelor nu se poate vorbi de o coordonare logică a lor. Ca și în cazul muncilor lui Heracles fiecare faptă este una suficientă sieși, perfect rotundă, terminată. Ea nu are niciun fel de legătură nici cu isprăvile anterioare nici cu cele viitoare. Întotdeauna, motivația și izvorul acțiunii se află în afara voinței exprese a eroului cum și triumful se datorește unor forțe exterioare lui – de fiecare dată fiind vorba de acțiunea hotărîtoare a divinității. De aceea, în cadrul mentalului colectiv grecesc timpuriu se statuează ideea conform căreia fapta eroică nu are aproape nimic în comun cu vreo virtute personală ci mai degrabă cu harul divin, cu dragostea, de obicei filială, pe care divinitatea o poartă eroului respectiv. În acest fel, eroul nu este confruntat cu propriul destin, nu este unic responsabil al faptelor sale.

Tema centrală a miturilor și legendelor eroice devine, în acest mod, tema relației privilegiate a individului cu divinitatea, ba, mai mult, prezența acesteia în însuși eul uman. Individul, astfel *posedat* de divinitate și nicidecum aflat într-o relație de *commercium*, așa cum se va întîmpla în perioada clasică, nu va avea nimic din ceea ce se cheamă caracter personal, nu va avea nimic de a face cu ceea ce, îndeobște, înțelegem prin conceptul de persoană. El va deveni astfel, o emblemă, un caracter impersonal, cu toate că, prin aceasta, nu va fi mai puțin lipsit de aura de simbol și matrice spirituală.

#### Note

1 Tăblițele de aur din Peteleia, Sec. IV-sec. II î.e.n., *Inscriptiones Graecae* XIV nm 638. Apud. Diels-Kranz, *Fragmente presocraticilor*, I, trad. rom. p. 43, Junimea, Iași, 1974.

2 Era o credință generală în vechime ca morții să fie însetați. Aceiași rugăminte apare într-un text egiptean din Cartea morților. Cf. Diels-Kranz, *Fragmente presocraticilor*, trad. rom. Iași, 1974.

# Destinul unei generații din Școlile Blajului

Ion Buzăși

Marin Pop  
Corneliu Coposu și Blajul  
Zalău, Editura Caiete Silvane, 2015

Istoricul Marin Pop și-a consacrat ani buni de studiu istoriei Partidului Național Țărănesc din Transilvania și, în cadrul acesteia, biografiei unor mari oameni politici: Iuliu Maniu și succesorului acestuia, Corneliu Coposu. Ne-a oferit în anul 2014 o amplă monografie a familiei Coposu, evocată pe fondul istoriei transilvane din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Această statornică pasiune se explică și printr-o participare afectivă la cunoașterea unui subiect istoric dramatic și pasionant, căci, dacă am înțeles bine, profesorul Marin Pop este originar din Bobota, deci cunoștea familia Coposu.

Cartea aceasta, dezvoltă un capitol din monografia familiei Coposu, și anume legăturile marelui om politic cu Blajul – urmărite în trei aspecte: elev la Școlile Blajului, articole despre Blaj semnate de Corneliu Coposu și, cel mai interesant din punct de vedere documentar inedit – întâlniri colegiale la Blaj „sub lupa securității”.

Corneliu Coposu a fost elev al Blajului timp de șapte ani, între 1923-1930, într-o perioadă fastă în istoria acestor onorabile instituții de învățământ, când la catedrele lor se aflau profesori-preoți ca Ștefan Manciu la geografie, istoricul Coriolan Suci, naturalistul Ion Pop Câmpeanu ș.a. A venit la liceul blăjean la o vârstă fragedă, la opt ani, încât era mezinul clasei, dar studios și harnic era mereu clasat al doilea între premianții clasei, după Gheorghe I. Biriș, viitorul poet Radu Brateș. La început a fost nedumerit, de ce tatăl său, protopopul Valentin Coposu l-a adus din Țara Silvaniei, la târgușorul de pe Târnave, a străbătut trei județe, dar cu trecerea anilor a înțeles marea importanță a Blajului în istoria noastră, a școlilor sale în istoria învățământului românesc și va spune cu recunoștință că în acești ani importanți pentru formarea sa, „a luat o fărâma din sufletul mare al Blajului, mare cât istoria noastră”.

După terminarea liceului blăjean urmează studii juridice la Cluj. Ca și în cazul lui Coșbuc, prin Corneliu Coposu se întrerupe un șir ascendent într-o preoție. A îmbrățișat studiile juridice, de bună seamă, și pentru a-l urma, și în această privință pe Iuliu Maniu, mentorul și modelul său, dar n-a profesat niciodată avocatura, a ales cariera politică, dublată de gazetărie, căci fără îndoială, Corneliu Coposu a fost unul dintre jurnaliștii remarcabili ai perioadei interbelice, prin colaborările sale la „România nouă”, „Ardealul” și „Dreptatea”. O selecție reprezentativă din publicistica sa ne-a dat istoricul literar Mircea Popa în volumul *Semnele timpului*, Editura de Vest, Timișoara, 1999. Volumul de față reproduce articolele despre Blaj, în care se vede „lecția Miciei Rome”, căci el creionează adevărate „busturi sufletești”, scriind despre Inocențiu Micu Clain, întemeietorul Blajului, cuvinte de înlăcrimat necrolog la dispariția unor scriitori ca Al. Lupeanu-Melin și Pavel Dan, rânduri entuziaste la aniversarea a trei

pătrare de veac de la întemeierea Astrei, în care vede perenitatea „spiritului Blajului”, ia apărarea preoțimii ardelenice când scrie despre o carte a lui Mircea Damian, arătând rolul determinat al acesteia în istoria Transilvaniei, propune, între primii, o statuie a lui Inocențiu Micu Clain în orașul de el ctitorit, scrie despre întronizarea într-un episcop a preotului Ioan Bălan, al Lugoșului, viitor martir al Bisericii Blajului, care și-a sfârșit zilele în pușcăriile comuniste: iar talentul de scriitor și evocator se vede mai ales în paginile consacrate lui badea Manoilă, portret memorabil al unui „pedel” (în limbaj școlar blăjean de altădată – om de serviciu) cu importanța comică pe care și-o aroga, dar cu inima bună și caldă, bucurându-se de succesele școlărilor și dorindu-le la absolvire, din tot sufletul, noroc și fericire în viață.

Capitolul cel mai amplu este consacrat revederilor colegiale, reconstituite după notele informative păstrate în arhiva C.N.S.A.S. În școlile de odinioară, asemenea revederi colegiale erau adevărate sărbători, încărcate de nostalgii, regrete, bucurii și recunoștință; de câțiva ani însă, ele au tendința de a se reduce doar la banchetul final, sacrificându-se momentele emoționante și simbolice ale „strigării catalogului”, lecția de dirigenție, momentul de reculegere pentru profesorii și colegii trecuți la cele veșnice, evocarea unor momente mai deosebite (de obicei hazlii) din anii de școală. Promoția 1930 de absolvenți ai Liceului „Sf. Vasile” din Blaj, din care a făcut parte și Corneliu Coposu a organizat patru asemenea revederi colegiale: în 1940, la un deceniu de la absolvire, la care Corneliu Coposu n-a putut să participe, deoarece era mobilizat pe linia de frontieră la Oradea, de unde trimite foștilor săi colegi și profesori o telegramă emoționantă, în care și exprimă regretul de a nu putea participa la acest eveniment important; au urmat apoi revederile din 1980, 1983 și 1985. La revederea din 1983 a ținut în fața colegilor o veritabilă prelegere despre *Spiritul Blajului* demnă să figureze într-o antologie de texte despre orașul luminilor ardelenice. Absolventul de odinioară alternează într-o expunere cuceritoare și informată evocarea istorică, portretul literar, momente anecdotice, definind apoi *spiritul Blajului*, care „ne-a fost de folos și ne-a ajutat să înfruntăm, fără a ne încovoia avaturile fizice și sufletești prin care am trecut și care nu au fost puține. Căci *arareori în cursul vremii, destinul a fost mai implacabil cu o generație, decât s-a întâmplat să fie cu a noastră.* (s.n.)” Urmează apoi o impresionantă înșiruire a acestor „avaturi fizice și sufletești” care au frânt destinul acestei generații: „Ne-a fost dat să trecem prin secetă pustiitoare, generatoare de foamete, prin două catastrofale cutremure de pământ... printr-o revoluție, care a prăbușit toate structurile ancestrale, printr-o ocupație străină prelungită, [...] unii dintre noi și-au pierdut libertatea, bunurile agonisite și situațiile, alții religia și facultatea de a gândi și cu toții, iluziile de odinioară.” Elogiul Blajului se face prin evocarea unei istorii de luptă, credință și erudiție, lăsând loc și unor amintiri duioase și cu unde ușoare de regret pentru ștergerea inevitabilă



Andrei Florian (Romania)  
Mențiune de Onoare

Relicvariu II

lă, odată cu trecerea timpului a specificului „urbei scolastice”, încheind cu această convingere a perenității „spiritului blăjean”: „Căci Blajul a fost, este și va rămâne depozitarul unor virtuți morale definitorii pentru poporul român... Idealurile dominante, care au frământat permanent sufletul românesc, și-au găsit aici reședința și au persistat statornic, în clipele de durere dintre furtunile aspre ale trecutului, în perioada visului neîmplinit și în vălmășagul săbiilor încrucișate. Blajul a fost fântână de viață și de crez național. Sufletul veșnic al neamului și permanențele prioritare ale istoriei, aici au fost adăpostite!”

Conferința i-a fost confiscată de către Securitate și după atâția ani a fost recuperată din arhivele C.N.S.A.S. de către istoricul Marin Pop. Asemenea revederi colegiale erau strict supravegheate de către Securitate. La Blaj, dintre colegi, avea trei prieteni apropiați: poetul Radu Brateș, mort în 1973, înainte de a ieși la pensie, preotul greco-catolic Petrică Breazu, ginerele protopopului Aurel C. Domșa directorul ziarului „Unirea” din perioada interbelică și profesorul Teodor Seiceanu. În casa preotului Petrică Breazu se întâlneau, de obicei, unii colegi, în preziua revederii și stabileau desfășurarea programului fără să știe că în această locuință, Securitatea instalase microfoane pentru interceptarea convorbirilor și, îndeosebi, a opiniilor lui Coposu. Iar pentru informarea desfășurării revederii propriu-zise aceeași Securitate recruta delatori, uneori chiar dintre colegii participanți. Așa se face că avem adevărate reportaje ale acestor întâlniri, relatări fidele și am avut surpriza să fim menționați și eu într-o astfel de „notă informativă” căci nemaivând profesori care să țină tradiționala „lectio brevis” am fost solicitat eu, tânăr profesor pe atunci la un liceu blăjean, să vorbesc despre tradițiile culturale ale Blajului.

La una din convorbirile preliminare, părintele Petrică Breazu își exprima temerea și regretul că din generația lor, atât de greu încercată de vicisitudinile istoriei, nu se va ști aproape nimic. Preotul blăjean nu bănuia că „notele informative” reproduse cu fidelitate în această carte, constituie cronică și mărturie dramatică a acestei generații.

# În spiritul Antichității clasice

Vistian Goia

Iuliu Pârvu  
*Galaxia aforismelor*  
Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2015

Cartea recent apărută, când scriitorul a împlinit 75 ani, ne surprinde prin conținutul ei deosebit în comparație cu cele 15 publicate anterior. Am scris frecvent și cu admirație despre poetul, criticul și istoricul literar, despre călătorul și memorialistul Iuliu Pârvu, fără să bănuiesc înclinațiile lui meditative. Acestea au fost încorporate în cartea de față sub forma unor maxime, sentințe, aforisme, panseuri și variate cugetări. Prin înțelepciunea și savoarea lor, ele ne amintesc de anticii Seneca, Marc Aureliu ș.a.

De fapt, ca structură mentală și conduită diurnă, Iuliu Pârvu se comportă precum strămoșii antici ai neamului nostru. Adică, fiind, ca fire și temperament, un om tăcut, care gândește pe îndelete și vorbește puțin, el se aseamănă cu latinii Antichității clasice. Așadar am citit cu detașare și curiozitate aceste cugetări filosofico-moralicești, situate la granița dintre etică, literatură și filosofie. Ele au constituit, pentru autor, un bun prilej de a-și exercita spiritul de observație, comprehensiunea cu care scrutează psihologia contemporanilor, când în registru satiric și sentențios, când în cel jovial, amuzându-se de apucăturile acestora.

Pe de altă parte, intelectualul Iuliu Pârvu nu se cruță deloc pe sine însuși. În structura sa descoperă un amestec ciudat între verbul „dulce” și cel „aspru”. Ca vlăstar al neamului, e conștient de suferințele acestuia pentru că ele sunt primite drept „moștenire”. În calitate de român, suportă orice privațiuni, dar sub niciun chip „umilința”, iar, în raport cu semenii, se ferește de „femeia cu principii și de bărbatul cu prejudecăți”. De asemenea, preferă să fie laudat ca părinte decât ca autor. E respectuos din fire, dar respectul cu „capul plecat nu l-a practicat decât în biserică”.

Sensibilitatea poetului i-a generat preferința pentru anotimpul primăverii și, în consecință,

nu și-a ascuns niciodată pasiunea pentru florile care-i înconjoară casa și-i înveselește privirea. Deși se află la vârsta maturității depline, încă nu se consideră „destul de înțelept, ca să poată fi cu adevărat bătrân!”

Cugetările moralistului sunt grupate, inspirat, după criterii proprii. Întâi cele care dau contur orizontului metafizic, apoi orizontului lumesc și celui uman. Urmează un capitol dezvoltat consacrat „virtuților”, altul „blestemelor”, după care destul spațiu ocupă „viciile”. Capitole mai sintetice sunt cele intitulate: „Crepusculul”, „Orizont temporal”, „Ars poetica”, „Fețele firii”, „Codul etic” și, ultimul „Autoportret”.

Din ultimul am extras câteva, pe care le-am comentat deja. Mai amintesc doar unul care exprimă crezul creștinului. Cum s-a ivit pe lume în luna septembrie, Iuliu Pârvu crede că s-ar bucura dacă ar „ieși” din ea tot în aceeași lună luminoasă, fapt care ar însemna că Dumnezeu l-ar „privilegia”. Cum am cunoscut-o pe doamna lui, eu cred că dânsa ar fi în stare să-i „șoptească” Divinității și să-l roage să nu-l cheme așa de repede pe soțul său la cele veșnice că nu mai are cu cine pleca în excursii, ea fiind totdeauna la volan, iar acasă de „serviciu” la calculator. El doar citește, cugetă, scrie și grădinărește. După propria confesiune, atât de mult îi place grădinăritul, încât, freamătul și parfumul florilor în luna aprilie îl face să audă „respirația îngerilor”.

De fapt, trei pagini din carte conferă capitolului „Fețele firii” calitatea de „ghid” printre comparațiile dintre anotimpuri, flori, sentimente și conduite omenești. Ele sunt pline de învățăminte. Vom spicui câteva: căldurile din luna mai „prind a clocoti ca sângele în tineri”. Iar ploaia din această lună este asemănată cu o „dragoste vijelioasă”, ce se ține minte până toamna. Cam puțin, zicem noi.

Fiesc, „verile” sunt asemănată cu dragostele, adică, mai dogoritoare la început decât în „dricul lor”. Predilecția pentru comparațiile tari, copleșitoare pentru simțurile omenești, îl determină pe



Ágnes Husz (Ungaria)  
Mențiune de Onoare

Fără titlu (2013)

moralist să exagereze uneori. De pildă, căldura sufocantă din iulie se revarsă peste satele și dealurile transilvane „ca lava dintr-un crater”! Oare, căldura de pe la noi e mai fierbinte ca cea sahari-ană? Nu cred.

Sigur, „toamna” (anotimpul în care s-a născut) constituie obiectul mai multor aforisme. După Iuliu Pârvu, toamna are „cochetăria femeilor mature”, care cred că-și pot prelungi farmecul prin mijloace cromatice. Alteori, moralistul crede că „lumina lui septembrie” are un farmec asemănător femeii cuprinse de „ușoare nostalgii”. După cum, „toamnele înșorite” se aseamănă cu „bătrânețile fără griji”, chiar incită la „nebunii”!

Dintre cugetările care surprind anotimpul iernii, puține la număr, și influența ei asupra naturii omenești, reținem doar una singură pentru sensul ei metafizic: „Când ninge peste țară, se adună și morții la povești, să le treacă veșnicia mai ușor!” În altă secțiune a cărții sale, apelul la „veșnicie” ca durată în afara determinărilor temporale e pus în corelație cu făptura omenească trecătoare. Dacă un mare poet vorbea de „rânduri de veșnicii”, Iuliu Pârvu se mulțumește cu o „bucată de veșnicie”, care depinde, în concepția sa, și de urmașii pe care îi lasă în urma sa. Aci aflăm o încercare de umanizare a veșniciei! Sigur la modul imaginar.

De o savoare aparte sunt aforismele referitoare la viciile omenești: prostia, mediocritatea, păcatul, invidia, răutatea, minciuna, lașitatea și multe altele.

Sub titlul „Ars poetica”, sunt cuprinse cugetările generate, credem, de travaliul și inspirația scriitorului însuși. Colecția de aforisme este bogată și variată, încât ea constituie o „carte” de învățatură pentru orice condeier responsabil de ceea ce scrie. Reținem câteva pentru înțelepciunea cuprinsă în text și subtext: „ca să intri în intimitatea unei cărți, trebuie să-ți conectezi sufletul la o stare duminecală”. „Cărțile scumpe” sunt asemănată cu „femeile scumpe”, care nu se uită la oricine. „Nu anii fac bătrână o carte, ci autorul ei, dacă n-a știut să stea de vorbă cu viitorul”.

Prin cartea sa, *Galaxia aforismelor*, Iuliu Pârvu se înscrie în rândul moralistilor români de seamă al căror spirit s-a exercitat prin meditație, analiză și comparație. Rezultatul scriitorului clujean a fost încorporat în mici „bijuterii” cu caracter aforistic în care înțelepciunea și paradoxul se sprijină reciproc. Astfel limba română s-a îmbogățit cu expresii, maxime și cugetări trase la filigran, în care dantelăria verbală e așa de bine și frumos sudată încât cititorul admiră deopotrivă îndrăzneala spiritului și forma artistică de giuvaergiu a moralistului.



Arina Ailincăi

Trup

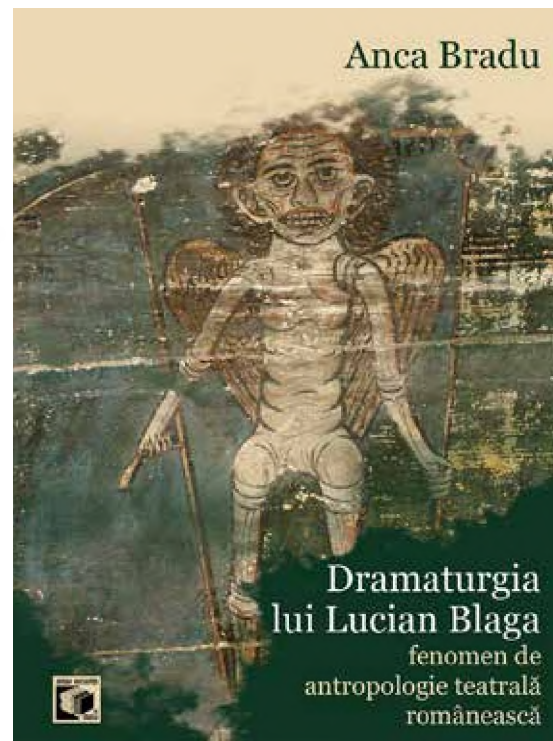
# O nouă exegeză a dramaturgiei blagiene

Valentin Chifor

Anca Bradu  
*Dramaturgia lui Lucian Blaga - fenomen de antropologie teatrală românească*  
Editura Universității din Oradea, 2015

**A**nca Bradu, regizoare cu vizibilitate internațională (colaborări cu teatre din Franța, Germania, Ungaria, Serbia, Finlanda, cu spectacole premiate, coordonatoare de workshop-uri de actorie, regie și scenografie, cadru universitar) și-a tipărit teza de doctorat susținută în 2010. Elaborată sub tutelajul avizat al criticului și istoricului literar Mircea Tomuș și a regretatului prozator Mihai Sin, profesor la Universitatea de Artă Teatrală Târgu Mureș, cercetarea Ancăi Bradu *Dramaturgia lui Lucian Blaga - fenomen de antropologie teatrală românească* este, neîndoiește, o contribuție inedită, analiză incitantă, specioasă, de factură teatrologică a dramaturgiei lui Blaga, adept al unui teatru al imaginii, mitic, parabolic, în care simbolul, polisemia, polifonia sunt definitorii. Anca Bradu râvnește și reușește, cu foarte bune rezultate, să reviziteze dramaturgia lui Lucian Blaga, să decodeze poetica, semantica ei, să-i ateste originalitatea frapantă în peisajul dramaturgiei românești, relevând elocvent virtuțile ei avangardiste, prin încorporarea dramaturgului în acolada sistemelor estetice a trei reformatori ai teatrului european - Artaud, Grotowski și Brook. Autoarea recurge, motivat, la sursele conceptuale primordiale, acelea prezente în filosofia blagiană (excerptează motivele centrale ale sistemului trilogial, îndeosebi cele din *Trilogia culturii, Trilogia cunoașterii, Trilogia valorilor*): eonul dogmatic, cenzura transcendentă, Marele Anonim, gândirea magică, mitul, religia (sacru/profan), orizontul misterului, metafora revelatoare/metafora plasticizantă, categoriile abisalității stilistice, spațiul mioritic - matricea autohtonă, cunoașterea luciferică / paradisiacă, apolinic / dionisiacul, faustic, demonic, sofianic, sublimul etc., prilej de a releva de fapt coerența interioară a creației sale, între filozofia, poezia și teatrul blagian - sistem de vase comunicante - nefiind ziduri chinezești de netrecut. Demersul interpretativ al Ancăi Bradu definește expert marca dramaticității teatrului său, poziția anti-mimetică, non-aristotelică, situarea în estetica expresionismului, prin autohtonizarea curentului german, practic operează o reconsiderare dezinhibată, curajoasă, cea mai elocventă după contribuția teatrologică exemplară a Doinei Modola (*L. Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii, publicistică, eseuri, 1999; Riscurile avangardei, 2003*). Blaga este inserat oportun pe linia teatrului magic, drama pură, teatru liturgic-ceremonial, configurând un scenariu arhetipal, misterial, inedit, nou. Comentariul specios, fără a fi fastidios, decriptează semnificațiile teatrului său, virtuțile lui scenice, originalitatea-i uluitoare, - viziunea antropologică pe care a întruchipat-o artistic, dezvoltând arcele unui profil identitar românesc. Demersul exegetic al Ancăi Bradu reconsideră drama blagiană în perimetrul antropologiei teatrale (piatra unghiulară

a întreprinderii autoarei). Această perspectivă hermeneutică decide coerența analizei, frumusețea ei ideatică, până la a înlătura cohorta judecăților care au planat asupra teatrului blagian (cică excesiv poetic, liric, teatru de lectură, lipsit de virtuți scenice etc.). Anca Bradu decodează corola de semnificații a teatrului său, expresivitatea simbolică, poeticitatea lui, printr-un demers sporitor, relaționări, filiații plauzibile, sugestive, comparativism fertil, explicitează teatrul prin postulatele filosofiei blagiene - optică încă neexplorată în exegeza despre Blaga. Sâmburele tare al demersului este capitolul al III-lea, decriptare substanțială a jocului hermeneutic al triumphiului Om - Lume - Dumnezeu, decelare a temelor și motivelor obsesive din dramaturgie: bipolaritatea sacru - profan, timp - spațiu (evantaiul semnificațiilor derivând în piesele sale din categoriile stilistice - orizontul temporal, orizontul spațial), timp cosmic (mitul eternei reîntoarceri), metafizic, fizic - premise ale constituirii unei antropologii, mentalitate anistorică / istorică etc., respectiv trinitatea existențială calificată sugestiv Eros, Hypnos și Thanatos - cu eternul război al sexelor, veritabilă metafizică, somnul, visul ca formă a extazului erotic, moartea, configurarea prin personaje angelice - demonice (în relație cu extazul mistic al viziunii expresioniste, inclusiv mistică păgână, eschatologică). Teza e un *summum* al temelor și motivelor teatrului blagian: panteism, bogomilism, vârstele omului caracterizând epoci fundamentale ale culturii universale, formele ritualice, simbolistica celor patru elemente - imaginația materiei (prin Bachelard), întemeiate pe analize aplicate, elegante ale pieselor sale, de la *Zamolxe, Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Tulburarea apelor* la *Arca lui Noe, Avram Iancu, Ivanca* (sustrasă din lectura psihanalitică care o însoțea) etc. Autoarea aduce în vadul demonstrației lecturi simbiotice, asimilate catalitic din cărți, autori de referință: Goethe (marele model al românului), Bachelard, Caillois, Guénon, G. Steiner, Unamuno, Huizinga, Nietzsche, Spengler, Cioran, Noica, Nae Ionescu, M. Florian, Volkelt, Ianoși, M. Scheler, R. Girard, M. Eliade, E. Todoran, G. Gană, Dan C. Mihăilescu, Th. Baconski, G. Banu, Gouhier, D. Modola, Evola, Artaud, J. Grotowski, P. Brook, adică filosofi, esteticieni, esești, critici și istorici literari, istorici ai religiei, teatrologi, reformatori ai teatrului modern, un corpus bibliografic de primă mână. Câmpul dezbaterii prin grila antropologică, blindată de inedite nuanțări, potențază prin perspective multiple, sugestive, un amplu câmp ideatic circumscris de metafizica tragicului la noi - afinități culturale (Blaga - Brâncuși), oferind chiar noi perspective interpretative: Blaga-Noica, Blaga - Eliade, Blaga - Heidegger, Blaga - marea cultură a modernității teatrale, matricea identitară, spațiul mioritic ca palimpsest al dramei blagiene, implicit glosele despre transilvanism, românism etc. Un text doldora de comentarii inspirate, dramele poetului-filosof fiind "citite" prin raportarea stilistică și antropologică în perimetrul culturii românești,



dar pe o canava europeană. Mai mult, cartea Ancăi Bradu nu plătește tribut unui demers excesiv teoretizant, cu glose *in abstracto*. Pe temeiul fructuoasei experiențe regizorale a autoarei (viziuni teatrale pe texte varii, de la S. Mrozek, B. Vian, Wedekind expresionistul - premiul UNITER pentru spectacolul "Deșteptarea primăverii" în 2000 - la Shakespeare sau Matei Vișniec etc.) ea oferă un capitol final, experimentalist, așa zice, nou tip de lectură scenică (4 caiete de regie, în 4 stiluri teatrale antropologice) care relaționează motive din estetica marilor reformatori A. Artaud (pe care Blaga îl anticipează), Grotowski, Brook, cu universul dramelor blagiene (*Înviere, Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Ivanca*), românul fiind racordat, cu îndreptățire, la avangarda europeană - linia *re-teatralizării teatrului*, mostră de metafizică a tragicului la noi. Volumul Ancăi Bradu certifică noutatea dramaturgului care imită situații arhetipale (spovedanie, cuminecătură, poacăință, sexualitate, crimă), printr-o întoarcere la sursele antice ale teatrului, oferindu-ne o revoluție anticanonică (preocuparea de psihologia abisală și arhetipală care călăuzește destinul mai degrabă decât conștiința). *Dramaturgia lui Lucian Blaga - fenomen de antropologie teatrală românească* impune prin excelența analizei, contribuție notabilă, referențială în exegeza teatrologică dedicată fabulosului poet, filosof, dramaturg din Lancrăm.



Omur Tokgoz (Turcia)  
Mențiune de onoare

Tehnologic și primitiv (2015)

# Slovă răstignită între postmodernism și transpoezie

Ioan Romeo Roșianu

Ioan Potop  
*Priviri din interior*  
Baia Mare, Editura Enesis, 2013

Niciodată nu mi-au plăcut cei tentați să-și explice substanța propriilor creații, mereu m-am aplecat cu reticență asupra cărților lor. Profesorul Ioan Potop a făcut această greșală când mi-a dat cărțile sale și n-a mai fost decât la un pas de a rupe o colaborare ce nici măcar nu începuse să prindă contur. Totuși, m-a onorat încrederea domniei sale în (re)venirea mea. Modul său elegant de-a fi, mima serioasă și aerul de om sigur de el însuși m-au reținut, iar faptul că emanau din cuvintele sale miresmele unui neînțeles au făcut să îmi doresc să-i lecturez cărțile oferite cu stângăcie, adolescentin aproape.

*Priviri din interior* a fost cartea cu care-am pășit în lumea lui Ioan Potop, om despre care nu știam absolut nimic până atunci, poate și din cauza faptului că mi-am impus o tăcere de aproape 15 ani în critica literară și una de un deceniu în lumea editorială. Așa am descoperit că profesorul își mai adunase numele pe încă trei cărți până în acel moment, în perioada 2011-2012, însă adevărata cheie de descifrare a substanței scriiturii sale stă în lucrarea de debut, anume *Factorii abiotici și biodiversitatea Munceilor Băii Mari (Zona Centrală)*, apărută la aceeași Editură Enesis, la nașterea și înființarea căreia și eu am pus cândva umărul. Spun că aceasta e piatra unghiulară a scriiturii lui Ioan Potop deoarece în absența acestui extreme de important element ești tentat să abandonezi lectura, poate și din cauza frecvenței cu care sunt folosiți anumiți termeni de factură tehnică, mulți cunoscuți numai specialiștilor din domeniu.

O anumită stare de plăcută ordine planetară m-a încercat când am descoperit cu fiecare pagină dată un adevărat proiect personal al autorului, fapt ce mi-a stârnit și mai tare interesul. Omul a debutat cu o carte de specialitate, îndrumar, dacă vreți, pentru descifrarea viitoarelor lecturi.

Prezenta carte se bucură de-o prefață semnată de doctoral în filologie George Sîrbu din Ploiești, care pare să fi înțeles destul de bine și profund mesajul ascuns subtil între aceste coperti ale celei de-a patra cărți, a treia de poezie. George Sîrbu surprinde și înțelege încercătura tehnică a volumului de față, împărțirea sa în cele două secțiuni tematice, anume „Priviri din interior” și „Răscolind în adâncuri”, încearcă să aprofundeze subtilul sens al introspecției interioare din perspectiva valențelor și conotațiilor substantivului „privire” în psihologia contemporană.

E, cred eu, o abordare care îl mână mai întâi pe cititor pe tărâmul bolovănos dar fermecat al lumilor interioare, lumi în care Ioan Potop trage de la început tușe puternice, tușe întărite și bine conturate până la finalul acesteia. Și, așa cum aveam să înțeleg din celelalte cărți ale sale,

aceste tușe se continuă, ca un adevărat cordon ombilical, fapt ce întărește viziunea proprie, arhitecturală aproape a lui Ioan Potop, o excelentă viziune nu numai constructivă a acestuia.

Astfel, idea de haos care răzbate din foarte multe din lucrările care-au apărut cu duimul în ultima vreme nu își are locul aici, într-o carte în care autorul își dezvăluie subtil, cu gesturi de fecioară care-ți dezgolește pulpa, viața lăuntrică. E o provocare fățișă către lumea propriilor trăiri, dar nu și o încercare de a o impune cumva ca pe un adevăr absolut. Prin asta autorul face din cititor un partener, nu un elev din ultima bancă, iar noul aliat poate să întrevadă de sub cortina din ce în ce mai ridicată cu fiecare pagină dată o adevărată analiză personal de sensuri și de raportare a acestora la ceea ce se întâmplă în jur, mergându-se chiar până la interferențe cu ea.

E locul din care Ioan Potop începe, abia atunci, să-și predea lecția și să își urmeze calea asumată, strecurând subtil sensuri noi, necunoscute chiar, cu conotații profund tehnice în poeme, de parcă ar împărștia grăunțe de provocare la meditație asupra fațetelor nevăzute ale lumii și-a vieții pe ogorul unei literatură încă tributară ori tiparelor clasice, ori nenumăratelor experimente lirice postdecembriste.

Ei bine, aici îmi pare a sta forța poemelor lui Ioan Potop, undeva între postmodernism și transpoezie, un demers temerar, poate chiar ușor de respins de cititorul nededitat la date tehnice, fapt ce lămură acum nevoia sa primară de explicare.

Pe de altă parte, dacă e să mă adâncesc în provocarea poemului care deschide prima secțiune a cărții, „Întrecere”, chiar dacă prima senzație e aceea că lecturăm versuri de o anumită simplitate, nu ai cum să nu deciprezi în poem tenacitatea cu care autorul își urmărește propriul plan, anume aducerea-n limbajul poetic, chiar impunerea dacă vreți a unor noi stări și teme: „Nu-i sufletul în zăbavă,/ Întru a Eului ispravă,/ Să-l spălăm în zăpadă,/ Sub cetini de zadă”.

O incitantă trecere de la lumea interioară, la o aplecare, chiar întoarcere la arhaic (zadă), dar și un iz de nostalgică puritate, act cu valențe recreative, mai mult decât o simplă provocare la reîntoarcerea la marile valori.

O confirmare a ancorării sale în trecut și în valorile perene ale unui loc și neam este poemul „Dorul”, o stare aproape identificat românească. Apoi, odată căpătând încredere-n propriul demers artistic și-n propriul potențial, Ioan Potop face o trecere-n forță printre pietrele unghiulare ale tradițiilor și credințelor românești, pentru că la el universalitatea pare a se (de)limita numai la un anumit spațiu sacral.

Astfel, teme pe care altfel le cam regăsești îndeosebi prin materiale de recuperare a valorilor și tradițiilor sunt impuse elegant cititorului, indiferent că vorbim de „Destin”, „Ursită”, „Speranță”, „Spiritul locului” sau „Dezbinarea”.



Ioan Potop jongleză cu elemente puțin cântate și încântate în poezia așa zis serioasă, aducând în atenție o adevărată meditație asupra destinului, dar nu o resemnare în fața acestuia, o luptă interioară dusă până la paroxism, în care „Visul” devine pas către „tărâmurile paralele”.

Ei bine, de aici, de la aceste „tărâmurile paralele” începe să se vadă cu adevărat conceptul de transpoezie care-i inundă poemele, pentru că de aici încolo poemele încep să abunde în elemente de natură tehnică, automat necunoscute nespecialiștilor: „O placă tectonică, separată,/ Pare o coajă de nucă spartă./ Plutind pe magmă în rotație,/ Coborând în față cu ondulație.// [...] Oceanul ca mega-geo-sinclinal/ E mediul de sedimente ideal. /Stivele de strate, inițial nederanjate,/ Prin contrarea plăcilor, devin cutate” („Metamorfoza oceanului”).

După ce lecturăm astfel de versuri ai senzația că ți se predă cel puțin o lecție despre facerea lumii, despre formarea continentelor, o senzație că devii părtaș întoarcerii-n timp, la rădăcina vieții.

Mesajul este covârșitor din acest punct de vedere, este coloana vertebrală a acestei cărți care a trecut nedrept necunoscută și neremarcată în literatură locului. Iar faptul că adeseori rimele sunt forțate face să nu mai pară a fi stângăcie sau puținătate de talent și lipsă de stare inspirativă, devenind de departe evident să Ioan Potop și-a șlefuit îndelung scriitura, scopul lui fiind acela de a puncta SUBSTANȚA și nu forma. Și face acest lucru experimental pe care a pariat cu el însuși la masa literaturii contemporane, asumându-și evident pericolul de a se face greu înțeles de superficialii, de grăbiții, ocupații sau inculții zilelor noastre.

„Viața-n mare tot apare,/ Atât cât marea nu dispăre./ Când marea este exondată,/ Dispăre marea de altădată” („Mări exondate”) – e un alt exemplu cât se poate de clar a balanței înclinată înspre dorința de a spune, de a transmite cu orice preț un astfel de mesaj, fie el chiar și îndestulat de limbaj de specialitate ceea ce face din demersul acesta nu numai unul unic, dar și unul cât se poate de temerar pentru Ioan Potop.

# Un logician care a înțeles mai mult: Anton Dumitriu

Remus Foltoș

Când vorbesc despre Anton Dumitriu, îmi amintesc monumentală *Istorie a logicii* pe care cu atâta bucurie am achiziționat-o și am citit-o. Pe vremea aceea mi se părea că logica poate fi importantă din punct de vedere filosofic. Trebuie să menționez că, la acea dată, deja citisem multe lucruri despre gramatica lui Păniini, în celebra lucrare a lui Sergiu Al-George *Limbă și gândire în cultura indiană*. Fascinat de ideile despre discurs ale filosofului și gramaticianului indian, aveam la îndemână un alt fel de a interpreta logica europeană. Prin faptul că Păniini (urmând o dialectică a unului și multiplului, o dialectică a nemanifestatului și a manifestării) acorda succesiivității (*multiplu*) discursului o *origine luminoasă* (*pratibha*) reprezentată de un *nod al instantaneității*, în care este deja prefigurată întregul fragment de discurs (*unu*) – apărut ulterior –, reprezintă, hotărât lucru, un mod neconvențional de a concepe discursul. Aristotel, în logica sa formală, se apropie de gramatică din alt unghi. Logica lui Aristotel este „geometrică” – principiile sale fundamentale (identității, non-contradicției, terțului exclus) sunt „matematice”. La Aristotel speculația nu este posibilă, căci el a descoperit „cadrele fixe”, „scheletul invariabil” a oricăror conținuturi. De parte de acest fel de a concepe conținuturile, un filosof ca Păniini va concepe, speculativ, discursul – în calitate de *depozitar* al unor entități (sau elemente) metafizice – al cărui caracter nu este deloc formal.

Mai departe, după Aristotel, îmi amintesc apoi trecerea prin școala stoică, și apoi prin cea de la Saint-Simone. Toată logica, până în epoca modernă, va fi doar variațiunea pe aceeași temă aristotelică. Asta până apare logica simbolică, și mai apoi logicile polivalente.

Revenind, monumentală *Istorie*, citind-o mi-a făcut o mare plăcere, căci mă introducea într-o lume singulară – cea a rigurozității de care are nevoie orice început în filosofie. De aceea, acestei cărți, pot spune că îi datorez o mare parte din pregătirea mea ulterioară.

În altă ordine de idei, ulterior mi-au căzut în mâini alte două cărți fundamentale ale filosofiei românești, ale căror autor devenea tot mai important pe scara mea apreciativă. Acestea erau *Philosophia mirabilis* și *Aletheia*. Desigur, după aceea am citit și celelalte cărți ale autorului nostru, cu același interes și fascinație. Însă despre cele menționate mai sus vom scrie un mic-roeseu separat altădată. Trebuie însă să mărturisesc câtă bucurie mi-au provocat aceste cărți! – căci descopeream lucruri pe care nu le știam, și care mi se păreau de o importanță capitală: fie că era vorba despre filosofia acroatică sau acroamatică, la Aristotel; despre originea și etimologia termenului de „filosofie” – cu precizarea primului dintre filosofi care l-a folosit (era vorba de a-i lua paternitatea termenului – lui Heraclit, și a-i lăsa apoi a lui Pitagora). După aceea era discutat conceptul de „ascundere” așa cum era înțeles de către Heidegger (pornind de la grecescul *lethe* – uita-re)...

În anii 1991, așa cum obișnuiam, aveam să explorez librăriile și aveam să găsesc acest volum

– *Retrospective* – pe care l-am consumat cu atâta râvnă intelectuală! Volumul este un amalgam de articole din diferite periodice. Ele ținesc mai ales teme teoretice (cum ar fi relația dintre filosofie și știință; dintre matematică și artă; dintre cultură și civilizație), dar și teme critice (cum ar fi semnificația operei lui Cervantes – *don Quijote*, sau criza Occidentului, sau incursiunea în istoria spirituală a geto-dacilor – în articolul *Terra mirabilis*).

Ca o primă impresie apare stilul eminent deductiv, ce se desfășoară precum dezvoltarea unei ecuații, pas cu pas, matematic, fără metafore, fără procedee complicate. De aceea textul pare oarecum searbăd, însă îl salvează frumusețea ideilor dezbătute. Mai mult, ușurința cu care Anton Dumitriu atacă probleme de multe ori capitale, reduce riscul lectorului de a se crampona în plictiseală. Există o ciudată amestecare între simplitatea spusului și dificultatea ideii – care produce un fel de suspans plăcut, un soi de așteptare tensionată, ce se soldează cu efecte perceptive inedite. Anton Dumitriu are ceva numai al lui, o marcă a originalității ușor de identificat. Problemele nu par să fie îmbrăcate în formă interogativă, ci asumate ca ecuații supuse rezolvării. De asemenea, oralitatea expunerii ne dezvăluie un autor de formație profesională, care nu-și poate înfrâna pofta de a vorbi liber, de a spune, într-un fel sau altul, tocmai ceea ce are pe limbă. De aceea scrierile sale au un potențial frapant bine-venit.

Cât despre conținuturi, trebuie să ne oprim puțin la analiza cazului don Quijote. Aici este prezentă dimensiunea parabolizantă a operei lui Cervantes. Faptul că nebunia poate fi compatibilă cu înțelepciunea, și că, uneori, înțelepciunea poate apărea sub forma nebuniei, nu înseamnă decât că lucrurile cu adevărat importante nu *trebuie*, și mai ales, nu *pot fi* spuse direct. Misterul lucrurilor cu adevărat importante trebuie conservat. De aceea, parabola întâmplărilor lui don Quijote întoarce toată lumea pe dos. De-abia în această lume inversată, simbolurile pot fi funcționabile. Lumea concretă nu poate avea semnificație, însă lumea conștiinței simbolice este aceea în care sensurile iau calea înțelepciunii. Atunci când don Quijote se luptă cu morile de vânt, sau când intră în bătălie cu Invincibila armada cea a porcilor, nu e vorba desigur de lucruri concrete, ci de simboluri. Iar cum simbolul se deschide universalității – putem spune că mesajul va ajunge întotdeauna unde trebuie. Cu condiția ca lectorul să aibă abilitatea să se miște pe acest teren. Și trebuie adăugat că orice „perdea” stilistică este bine-venită – căci a proteja adevărul este un lucru dezirabil. Degeaba morile de vânt sunt inofensive. Ele sunt un simbol al neputinței – ofensive de-a dreptul. Degeaba Invincibila armada este un lucru de care să râzi, căci bestialitatea nu surâde nimănui.

Un alt conținut despre care vrem să spunem câteva lucruri este cel ce analizează succint criza Occidentului. Faptul că în momentul de față nu avem idealuri și o bine încheiată scară a valorilor – ne referim la târâmul european – este pentru faptul că ne-a fost inoculată doctrinar ideea de progres. Acest progres indezirabil a plafonat toate idealurile, schimbându-le atât forma cât și con-



Anton Dumitriu

ținutul, și reducându-le la simple manifestări ale lui *hic et nunc*. Degeaba Platon s-a opus progresului – în epoca sa. Degeaba ar fi vrut să întemeieze *Cetatea ideală* (încercarea de la Syracuse) și să instaureze un status al vârstei de aur (ce ar fi avut drept prim caracter – neschimbătorul, eternul unei orânduiri care nu mai caută nimic, căci are totul)! Degeaba mai târziu Morus și Campanella au gândit utopii de acest fel. Totul lua o turnură inevitabilă. Formele de organizare se schimbau de-a lungul timpului, iar societățile tradiționale își schimbau țintele ideologice, sociale, economice, politice. Progresul aducea relativizarea valorilor. După antichitate, creștinismul; după creștinism, Renașterea – se profila la orizont o mereu schimbătoare interpretare a realității. Astfel că încet-încet idealurile erau uitate. Iar cu atât mai mult – spre diferență de antichitate – epoca actuală era și este una care și-a pierdut obârșia, fundamentul și îndreptățirea. Anton Dumitriu ne oferă un fragment foarte frumos despre acest lucru: [nu fiindcă nu am trăi pe baza unor comandamente etice, ne zbatem în această conflagrație mută] „ci fiindcă am pierdut din vedere valorile ideale, singurele capabile să reflecteze o armonie și o organicitate în gândire, simțire sau acțiune. Desigur, o valoare ideală nu poate fi realizată concret, prin mijloacele imperfecte de care dispune omul. Dar existența ei ca un punct cardinal al năzuințelor noastre ar călăuzi speranțele, voința, certitudinile și incertitudinile vieții. O asemenea stea polară a oricărei activități nu există în Occident. Conduita noastră este ghidată de meteori efemeri ai tuturor ideologiilor particulare și meschine, de idealuri mărunte și zadarnice, care despart omenirea în loc să o unifice”.

Una peste alta, fondul ideatic al lui Anton Dumitriu – asta ca o considerație generală – se pretează unei interceptări care oricând se poate actualiza și reactualiza. Chestiunile despre care ne vorbește vor fi de actualitate întotdeauna. Iar de recitat – se poate spune că oricând acest exercițiu este unul plăcut și surprinzător. Patina timpului nu glisează nici pe aspectele luate în discuție, nici pe modul de expresie. De aceea Anton Dumitriu rămâne un filosof important. Și, mai ales, un filosof a cărui operă rezistă și va rezista undeva, într-un univers care ne este și ne va fi accesibil...



Ovidiu Bufnilă

## Cinematograful

Asta a fost o chestia, așa. Ne-am dus la Cinema City. Hergulian ne-a trimis un SMS. O tipesă de-a lui, din aia de tabloid, se fandosise că găsisese o trecere într-o altă dimensiune. Ne-am bulucit la cinematograful. Călcai pe fulgi de porumb și pe pahare storcoșite. Coca Colaaaaa, eaaaaa. Ssssss. Începe filmul. Stăm cu toții cu sufletul la gură. Mă pipăi. Hola! Am două nasuri, iaca. Bergulis, și el, pramatia, are un nas în plus. Mirgubin zice, cum îmi suflu mucii acum. Ce mai comedie. Un extraterestru tembel ne-a alungat din sală. Avea un măturoid de numa, numa. Și puțea strașnic a catran. Catran? Hola! Dar nu se mai fabrică de trei mii de ani. Și, uite, după colț, vine un tramvai galben. Stăm grămadă la cafea. Trece James Joyce de braț cu H.G. Wells. Ași râd de noi. Uite și la aștia, temporali sadea, ha, ha, ha!

## Sonaria

Când, într-o dimineață de vineri, din zidurile casei lui Baltazar au început să crească flori de portocal, Mama Filoni a reușit pentru prima oară să zboare fără aripi, pur și simplu își agită brațele, o făcea în mod uniform, astfel încât îi puturăm asemui zborul cu cel al unui pescăruș. Gargali, flașnetarul se oprise lângă chioșcul de ziare și-i povestea lui Balbus o istorie hazlie întâmplată de mult în Japonia, Hezal, frizerul fără foarfece, se așezase pe un scăunel în fața frizeriei sale și privea încântat soarele nostru electric, Jări lăptarul își meșterea motocicletă fluierând un tango și nimic nu ne dădea de gândit asupra lucrurilor ciudate care aveau să urmeze.

Apoi, de la o fereastră, ne strigă Damu, saxofonistul, era speriat de-a binelea și obraji i se umfla-

seră înroșiți, părul îi era vâlvoi și acesta fu primul semn. Am alergat cu toții sus pe scări, înghesuindu-ne, plesnindu-ne în joacă pe spate, curioși, flecari, înamorați după senzațional.

Saxofonul lui Damu cânta de unul singur și se simțea foarte bine, Damu își trecea mâinile prin păr nervos, jumătate speriat, jumătate uimit, dintr-o dată muzicuța lui Jări lăptarul începu un marș vesel, un pahar de bere scoase un clinchet deși nimeni nu-l atinsese, un etaj mai jos începu să răsună o tobă, Gargali ne strigă din stradă ca flașnetă lui cânta și ea de una singură și că toate lucrurile o luaseră razna și asta numirăm noi plini de bucurie Marele Carnaval.

N-au întârziat să apară măștile, focurile de artificii, dansurile nebune, apoi începu să se vorbească despre o gaură neagră prin care ar fi venit ceva sau cineva, ciudat, frumos, hazliu, o mulțime de sunete, ființe sonore, inteligente, vai, mi-am spus, e o prostie, am privit în jur, casele muzicale treceau printre noi, pantalonii mei îngânau un cântec din copilărie, gardurile, pantofii, automobilele, becurile, și așa mai departe, cântau, șuierau, râdeau, sonarienii păreau pașnici, plini de farmec și foarte grăbiți să pătrundă într-alt univers, s-au rostogolit mai departe duși de ecoul primului sunet de după bing-bang și iată că eu, chiar acum, ies din această mașină de scris și voi pluti o vreme prin cameră, apoi pe fereastra larg deschisă amestecându-mă cu zgomotele străzii...

## Tatuam

Trop, vânzătorul de stele, se înființă într-o bună dimineață pe strada noastră. Era ziua în care se anunțase apariția cometei Blao, lumea se întristase parcă, Trop își lauda marfa trezindu-i pe somnoroși, ferestrele se deschideau cu zgomot la trecerea

lui. Polips, omul-sandwich umbla de colo colo și îndrăgostiții își scriau pe cele două pancarte ale sale numele, asta le aducea de bună seamă ceva noroc. Trop îl opri pe Polips încercând să-i vândă ceva stele, fără greș, cei doi păreau ruși dintr-o pictură de Falioli, nu-l știți pe Falioli, ce păcat, v-ar fi pictat într-o manieră aparte, apoi ați fi putut trăi în fiecare noapte într-o altă lume pe care, desigur, v-o doriți înainte de culcare. Cometa Blao și-a întârziat apariția, profesorul Goal ne explică pe îndelelete mecanismul ei, ne făcu neștiutori și ne afurisi, apoi plecă să îl întrebe pe Trop dacă stelele pe care tot umbla să le vândă erau adevărate. În tot acest timp, Tatuam, călătorul stelar, dormi, Famă, femeia fără trup, îl veghe și într-un târziu ne anunță trezirea lui, nu ne-a mai interesat atunci cometa Blao și subit Polips, omul sandwich și Trop, vânzătorul de stele, dispărură ca mai apoi să aflăm că, de fapt, ei făceau parte din visele lui Tatuam, ascultându-i povestea ne-a cuprins din nou tristețea, anotimpurile se amestecară, călătorul stelar ne zâmbea și ne povestea întâmplările de pe Lore, când cei de acolo, într-un exces de zel, se transformaseră în mici roii de planete care mai gravitează și acum în jurul soarelui lor. Tatuam răsă și cum râdea ne-a cuprins și pe noi râsul, strada s-a risipit prin văzduh, soarele s-a închis și îndrăznețul Tatuam a adormit din nou visându-se mai departe, undeva pe țărnul fierbinte al mării Lo.

## Waved Face

M-a sunat Aglaia Protopopescu, strategule, vino repede că am o problemă de speriat. M-am executat. Aglaia Protopopescu fuma o țigaretă franțuzească și plângea de ții se rupea inima. Uită-te la mine. M-am uitat. Nu era Aglaia Protopopescu. Cum asta? Foooooarte simplu! De trei zile stau pe Facebook și uite ce-am pățit, m-am procopsit cu altă față. I-am făcut niște ceaiuri de păducel și i-am făcut și niște pase magnetice așa cum mă învățasera luptătorii din Mauna Lao. Ei? Agla Protopopescu a exclamat fericită, sunt eu iaaaaaar, wow! M-a chemat și primarul Elefterie că și nevastă-sa se trezise cu alt chip tot de pe Facebook. M-a chemat și filozoful Abstinian și conțopistul Belphegore și a trimis după mine arhiducele Von Bismark. De dimineață și până seara cutreier pădurile după plante magice și îmi exerseze pasele magnetice la răscruce de vânturi, dincolo de Farul Genovez. M-au sunat și niște politicieni și niște ministeriali, niște ofițeri de la serviciile secrete, niște iezuiți, niște templieri, câteva gospodine din Torino, pastorul Ugbembe din Zimbabwe, un funcționar de la FMI și macaronaru Luigi Longo, vârul unui temut cap al Cosa Nostrei, pe cuvânt dacă mint. Aseară m-a sunat un barosan de la Facebook, dom'le, ce te bagi unde nu-ți fierbe oala, mi-a zis de la obraz, fir' ai tu să fii de strateg și de hekăr și de golan imagologic care ești, de ce nu-mi răspunzi la emailuri, vezi că am o treabă cu tine, secretă. Văzând aceasta, l-am lăsat așa cum era, cu fața lui adevărată și nu l-am transformat în Madonna așa cum se rugase de mine într-o canonadă de emailuri spămoase.



Grigore Roibu

Însemne

## Cătălina Cadinoiu

### se petrece

nu am lăsat nici monumentele, nici manuscrisele  
am răscolit și am tras de limbă  
până ce fiecare cuvânt m-a blestemat.  
nimic nu a fost iertat.  
o doică fără copilărie mi-a adormit  
zeitățile favorite  
în Patul lui Procust.  
ceea ce a rămas agonizează între alb și negru.  
atâția idoli mutilați din care am de ales.  
ce pot să fac?  
îi spun pe nume zeului până se reîntregește.  
îmi imaginez până încep să cred  
la sfârșit o să fie.  
așa a și fost.  
în mijlocul lor stau ca un sâmbure  
la capătul unui fruct  
care nu a fost niciodată floare.

### Iancu

Pe chip ți se joacă doi pui de vrabie, pământul se teme  
să nu fie prea dur pentru pașii tăi mici  
și noaptea prea aspră pentru veselia neîntreruptă.  
Din arbori au coborât insecte ca să adoarmă  
în formele tale de nisip  
și, pe mâinile dulci, privești curios  
cum ți se descrie altă lume  
cu care trebuie să începi exercițiul omeniei.  
Atunci păsările brune îți zboară de pe obraz  
și mă întrebi  
cum să le răspunzi celor mai mărunți decât tine  
care se nimeresc sub talpa ta.  
Nu știi ce să-ți spun, puiul meu,  
azi când specia mutantă devine gen.  
Moralitatea este frumoasă chiar și moartă  
în plus, așa cum spune povestea, se va trezi  
cândva.  
Poate ești tu prințul ei.  
Totuși ceva mă împinge să-ți așez eu însămi talpa  
pe drumul insectelor.

### autobiografie

am ținut atâtea umbre în încăperi ascunse  
încât, deschizând ușa, mi s-a părut  
că mucegaiul lor face o mare lumină.  
cred însă că am fost un mal cumsecade  
pentru că au venit copiii să-și caute,  
în nisipurile mele, toate jucăriile pierdute.  
tu ți ține departe de mine lucrurile  
pe care le voi rupe fără sfială  
și nu pentru că voi găsi în ele ceea ce eu însămi  
am pus,  
dar, din prima zi, în colțul meu de gabie,  
am smuls din tot ce se putea atinge,  
fâșii de întuneric sau aripi rămase în zbor  
cu care am peticit destul în mine  
cât să perorez apoi despre integritate.  
acum, când îți vorbesc,  
simt cum mă doare ceva între coaste,  
ceva ce nu poate zbura.

### acolo unde nu se mai răspunde urărilor de bine

mă întorc în aceste locuri care-mi cresc un

ciorchine  
crud și acru pe tâmplă.  
apele încă mai au pentru mine un chip  
trandafriu de copil.  
le revăd după mult timp  
și am avea atâtea de spus. nu ne recunoaștem.  
într-un final, doar o urare seacă și o privire în  
pământ.  
mă întorc acolo unde nu se mai răspunde  
urărilor de bine  
și nu pot trece fără să ating lucrurile  
care au modelat în mine atâția pereți de porțelan.  
toate cad din moartea lor ca fructele putrezite.  
azi trebuie să plec.  
azi plec  
lăsându-le ca pe un grup de Korai după invazia  
persană.

### piatra arsă

tu mă crezi alt suflet decât cel care se izbește  
de tine ca ploaia de geam.  
tu parcă privești un stâlp de sare.  
mă gândesc că uneori sunt o piatră  
pe care atunci când o arunci va deveni copil  
nu  
eu sunt un copil care în brațele tale devine piatră  
sau poate altarul unei biserici din pietre arse și  
pietre noi  
undeva în Dresda.  
văd zilnic cum se îmbolnăvește ceva în mine  
ceva ce poate fi vindecat doar cu cenușă.  
tu știi cât trebuie să ard în tine  
ca să fiu  
eu?

### Antimemorie

dorm bine pe moartea voastră o lumină străină  
mi-a căzut mereu în ochi  
de parcă acolo s-ar afla careva scufundat în  
întuneric  
și singura fereastră sunt eu  
cea care-și ține ușile cu dinții.  
mi-aș dori să vă mulțumesc  
dar încă nu am trăit acea dimineață în care  
datorită vouă  
să mă trezesc cu un simț special pentru iertare.  
dacă s-ar întâmpla  
atunci aș veni pe pământul vostru și aș crește o  
floare.  
atât mi-ați lăsat scris: într-o zi  
a plesnit o scoarță de copac și m-a azvârlit ca pe  
o cicatrice.  
îmi sunt și altceva decât un prieten din copilărie  
un prieten cu ochi de paie întorși spre foc?

### Lacul albastru

când acea vreme incertă  
este o crăpătură într-o icoană  
din care viața mea nu lasă sfinții să fugă  
îmi caut minutul potrivit să mă așez printre  
lucrurile noi  
să le îmbrățișez cu alt timp  
și degetele mele să fie binevenite.  
este o prietenie aparte  
această reconciliere  
și doar atunci când corpul meu devine ceasul lor



Cătălina Cadinoiu

ele îmi doresc pentru o secundă moartea  
cum s-ar spune, o secundă de iubire.  
dar vine mereu o suflare moale ca o zăpadă  
proaspătă  
pe ceafă  
și știi că este o invitație de a mai sta  
și știi atunci că încă mai am vârsta albastră  
a ferestrelor lui Chagall.

### Stăpânul atitudinii

mi-a lipsit ipocrizia ta de rege  
lângă ipocrizia mea blajină îmi lipseai  
doar tu pe acest liman al diavolului, al jocului  
și al fericirii.  
să mergem din casă în casă  
îi smulgem dintre pietre  
ca să devină flori de mare  
apoi îi purtăm spre miezul nopții  
unde o lupoaică îi va găsi și-i va crește.  
trebuie să intri măcar o clipă în mocirla în care  
se scaldă.  
nu poți trece indiferent.  
îți amintești răcoarea noroiului pe genunchi?  
este supremul omenesc, un cutremur și o plăcere.  
Ne vor primi până la urmă  
ca să ținem pe umeri  
aceste trofee plângând cu apă murdară.  
Noi suntem corabia care poartă în larg nebunii.

## parodia la tribună

### Cătălina Cadinoiu autobiografie

am strâns atâtea poezie din albul nuferilor  
încât noaptea, când scriu,  
nici nu mai trebuie să aprind lumina

nuferii mei din Periprava nu mor  
la mine-n cadă, ci albul lor viu  
e muza poemelor, adică pricina

tu, ține minte, cititorule, că despre mine  
vei auzi de-acum mereu,  
că sigur printre poezii importanți de mâine  
o să fie numele meu

am scris cam tot ce se poate scrie  
despre nuferi, lumină, libertate,  
câteva scrieri, ușor peticite, pot fi poezie  
și proză poetică, oricum, pot fi celelalte

acum când scriu, ca niciodată,  
simt cum poezia aceasta urcă la tribună,  
deja parodiată!

Lucian Perța

## Leontion

1. Răscruce de drumuri am fost și de ape, vad pe care să-l treci cu picioarele goale, să calci peste piele și să o rupi în valuri mai mici, așa cum ai zâmbi, ai surâde. Am curs în brațele tale, le-am umplut. Le-am dat foc  
N-am știut să ard molcom, n-am știut să curg ca un râu de câmpie. Eram plin de brazi, de cetină verde.  
Nu, n-am știut.  
La tine nu ducea nicio cale. Prin rouă-am pășit să mă ducă la tine, să mă urce, să mă înghită, să mă plângă.  
Zeiță ascunsă sub palme, sub sărutări fără vorbe.  
Goală, fără păcat  
M-am dus să plâng.
2. De parcă tinerețea nu ne era destulă. Am zâmbit. N-am scris, n-am legat uitarea la iesle, n-am muls-o. Atunci când nimeni nu ne sărea cu secură la gât. Am surâs.  
Muți am stat cu vorba la masă. N-am mâncat. N-am băut. Muți cu palmele goale. Am surâs.  
Leagăn de frunze care nu tac. De ape care nu tac. De vorbe sub zăpadă, asemeni ierbii. Am surâs.
3. Mă împovăram cu un surâs. Al tău era greu, dar îl duceam cale de o zi. Pe altă cale. Numai tu știi pe care. Pe aia neumblată de nimeni. Ce departe este de atunci! Dacă a fost. N-a fost.  
Poate că și uitarea are cărarea pe care umblă singură. Cu ea de mână mă duc să-i văd cuiarul. Nu-i de pământ, dar încap în el. Sub aripi, sub pleoape.  
Un surâs.
4. N-are uitarea cale, numai tu ai. Încoace. Am fost până acolo. Se făcea că nu era nimeni. Că nu erai tu.  
Așa am rămas înțeleși, cu calea înțeleși. Că nu. Până unde să mă duc, că nu mai am mult!  
Nu spune, dacă nu-i de spus.  
Spune un surâs.
5. N-am întrebări, doar o mângâiere am.  
Una singură am. A ta. Poate va fi primăvară.

Da, un surâs.  
Cine știe încotro.  
Și când.  
Poate va fi primăvară.

## Leontion 2

1. Băteau vânturile și furtuna. Și crivățul. Și neaua groasă. Cine avea timp să le numere.  
Număram doar mâinile cu care să te cuprind.  
Cu toatele-au căzut, înghețate, arse, tăiate, smulse. Am rămas doar cu două.  
Doar o copcă prin care iese din când în când foca să respire. Cu ursul așteptând înfometat deasupra ei.  
Și cu camerele de luat imagini.  
Să vadă toți sângele în zăpadă.  
Înghețat.  
Așa a fost să fie.  
Un surâs.  
Unul atunci, altul lăsat la judecata din urmă.  
O umbră.
2. S-a făcut pădurea ca o răstignire.  
Mai bine să taci.  
Mai bine să o auzi.  
Cum cântă ea cu vorba ta.
3. Mai bine să ne îngropăm în apă. Cu apă și foc.  
Între maluri.  
De jur-împrejur.  
Toată apa pentru un mort. Tot pământul. Tot focul. Și lacrima.  
Lacrimile sunt pentru mort.  
Cade una pe geam. Sunt mai multe.  
Un surâs.  
Al tău.  
Aici nu este decât apă și foc.
4. Am luat vorbele să le fărâș. Să le fac pământ.  
Din pământ sunt și în pământ să ajungă.  
Să le fac vie. Să aibă calea ta.  
Să spună, că ale mele sunt mute. Surâd.  
Îți spun, îmi spun surâsul tău. Oare cât departe încap în brațele mele?  
Măcar un pic. Așa, ca un mic Big-Bang.  
Nu am decât calea pădurii.

Bătută de oi și de capre sălbatice. Și de mistreți.  
Și de tălpi de gând.  
Și în asceză ești cu un surâs.  
Cioplește-l până la feștila lămpii, a lumânării.  
Acolo surâsul, în roatele mari de anotimp ploios.  
Sau în bazalt. În roca vulcanică.  
Degeaba mă rog.  
Nu văd decât surâsul.  
Al tău.  
Și știi că acolo e Dumnezeu.  
Și știi că văd doar surâsul.  
Al tău.  
Așa să fie!

5. Singur m-am dus pe cale. Cu mâna întinsă.  
Te țineam de mână.  
Și mă rugam de mână să nu cadă.  
Singură să nu cadă.  
Nicum să nu cadă.  
Să nu!  
A venit o pasăre, un corb, să croncăne că-i era foame. L-am hrănit cu tot ce-am avut.  
N-am avut mult.  
S-a dus. Îl mai aud. Îl mai văd.  
Un surâs.  
Nu m-am dus nicăieri.  
N-a fost nicio pasăre.  
Un surâs.  
Dacă-a fost.

## Leontion 3

1. N-am plâns, dar în lacrimi am pășit, în genunchi, până la tine.  
Numește-l surâs.
2. M-am îmbătat și beat am venit până la ușa ta.  
Și am dormit pe pragul din afară.  
N-a fost decât până la scândura de brad.  
M-am dus fără pași.  
N-aveam cale decât până la tine.  
Zău, n-aveam altă cale.  
Atunci.  
Și-acum e atunci.  
Fie.  
Blestemat fie!
3. Se lumina de ziuă. Am tăcut.  
Rău am făcut c-am fost mut.  
Dar acolo, în pridvor, am tăcut.  
În genunchi am tăcut.  
Au rămas scândura de la prag și scândurile de molid să spună, când calci peste ele.  
Dac-au spus.  
Uneori eram mai tineri ca primăvara.  
Așa e.  
Un surâs.  
Nu vezi, nu știi că toate sunt vorbe?  
Și casa, și buzele.  
Și surâsul?



Ileana Horoba-Danci

Șoapte pentru clovni

# Un întemeietor – Ioanichie Olteanu (II)

Constantin Cubleșan

După plecarea de la conducerea „Tribunei” (Începând cu Nr. 41 în caseta redacțională apare ca redactor șef Dumitru Mircea), mult prea devreme, după părerea mea, dar strategic, întrucât – după bunul nostru obicei, la masa pusă se înființează destui (să nu le zicem profitori) dintre cei care se cred îndreptățiți la avansări pe post –, l-am întâlnit destul de rar, pe coridoarele Uniunii Scriitorilor, care se afla atunci în impozanta clădire de pe Șoseaua Kisselef, și de fiecare dată a stat de vorbă cu mine extrem de amabil. Semnificativ este, cel puțin în ce mă privește, comportamentul său de la Consfătuirea pe țară a scriitorilor, din 1965, de la București, care a avut loc în sala mică a Palatului. La începerea lucrărilor am intrat printre ultimi în sală și, căutându-mi undeva un loc liber, am zărit neocupat scaunul de lângă Nicolae Moraru, alături de care, probabil, nu voiese nimeni să se așeze. Am cerut permisiunea să mă așez. Veteranul proletcultist m-a privit cu uimire în primul moment apoi, încruntându-se, m-a refuzat: „- Nu l-am reținut pentru dumneata!”. Cu două rânduri mai în spate se afla Ioanichie Olteanu, pe care nu-l observasem, dar care, fiind martor la scenă, mi-a făcut semn să mă așez lângă el – avea un loc liber: „- Stai aici. Ți-am ținut eu loc”. Spusese asta cu voce tare, ca să audă Moraru, apoi a zâmbit cu subînțeles și cât a ținut prima parte a lucrărilor (referatul destul de plictisitor, lung) m-a tot discutat, în șoaptă, despre cum mergeau lucrurile pe la Cluj. Se înțelege, îl interesa mai ales „Tribuna”.

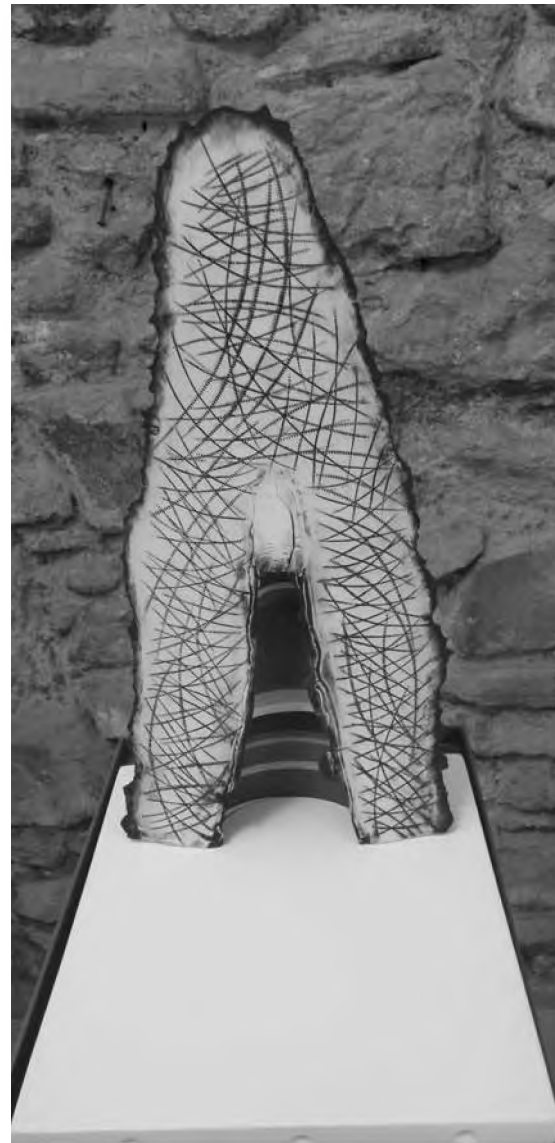
De loc din Vaideii de Mureș (n. la 13 septembrie 1923), Ioanichie Olteanu este cel de al doilea scriitor important provenit din această zonă, după Ion Vlasiu, și urmându-i Ion Horea, iar mai recent Eugeniu Nistor. Toți aceștia sunt profund marcați de apartenența la universul tradițional al satului ardelean („sunt și eu un tânăr/ poet ardelean”), firește evocându-l fiecare în propria viziune. Ioanichie Olteanu are versul mai robust și își mărturisește sentimentul identificării cu universul, cu ființa primară a acestuia, în mișcarea lui banală, diurnă: „Pașii mei/ rătăcesc sănătoși și grei/ pe drumurile cu praf și vaci/ legănate de fluier și de copaci./ Mă regăsesc în frunze și în pământ/ și nu aflu cuvinte să mă preamăresc și cânt” (*Noaptea la țară*). Poemele au încărcătură metaforică; pastelurile, în culori fruste, poartă sensuri ideatice deduse din descripții evocatoare construite programat; idilismul e mimat iar atmosfera fals bucolică își dezvăluie astfel calitatea mărturisitoare a perenității sale, asumată într-o conștiință funciară a firii: „Ah! frumoasă e toamna pe-aici!/ de cele mai multe ori cerul e liniștit și albastru./ dar câteodată bate un vânt/ despletind sălciile și împrăștiind prin iarbă/ fumul de vreascuri ude/ și soarele nu se vede deloc – /uneori chiar plouă mărunț/ și ploaia ține de obicei zile în șir./ dar floarea sorelui îl ghicește prin cerul gros./ știe când e la amiază, când apune peste păduri/ și niciodată nu are poziție falsă;/ se întoarce mereu după soare./ dar nu se mișcă din pământ” (*Floarea soarelui*). Discursul poetic are, de obicei, o turnură epică, urmând predispoziția structurală

spre construcțiile baladești, cea ce s-a potrivit de minune *programului* cerchiștilor sibieni care-și propuseseră revigorarea în modernitate a baladei, ca specie lirică, preluând submersiv rezonanțe ale creației germanice de acest gen. Memorabile sunt producțiile unor Radu Stanca, Șt. Aug. Doinaș, Dominic Stanca și ale altor membri ai grupării, chiar dacă la cote mai joase de împlinire poetică. Ioanichie Olteanu este însă între cei ce aduc o coordonată aparte, de incontestabilă originalitate, prin cultivarea ironiei, propunând o factologie umoristică, dublată de un tragism lamentabil, în expresie barocă. Așa *Balada inecașilor*, *Balada insucceselor*, *Balada sinucigașului*, *Pățania teologului cu arborele*, *Balada soțului înșelat* – un ciclu consistent, capabil a impune un nume și un stil.

*Balada insucceselor* este autoironică, eroul confundându-se cu sine însuși se lamentează într-o manieră ludică: „În nicio branșă nu-mi iese cu spor,/ nici în poezie și nici în amor [...] Chiar și în politică am intrat,/ dar nu mă pot fâli cu vreun folos –/ și aici toate mi-au ieși pe dos”. *Balada inecașilor* este și ea de un umor persiflant, autorul poetizând ridicolul eșuării în viață; personajele baladei aflându-și un nou rost prin fâgăduirea reînvierii: „am fost aruncați vreo 7 în mare –/ trebuia să se recurgă la acest mijloc/ fiindcă nu mai era de mâncare [...] Aici putrezim în tăcere/ cu pești morți, cu alge, ce nu mai au putere [...] Așteptăm însă toți/ 7 și câți or fi mai pe departe, mateloți/ aventurieri etc. o noapte mai supremă decât toate nopțile/ supreme/ când trâmbețele cerești or să ne cheme”. Nu altfel va aborda poetul cauza renunțării la viața dovedită a fi fără sens: „Să te sinucizi iarna e o idee bună/ numai să fie noaptea cu lună/ când totul încremenește pe lume/ sub omături enorme și brume”. Anecdotică prin excelență, *Pățania teologului cu arborele* se înscrie și ea în acest tip de *elogiu* funest al capitulării în fața unei vieți lipsite de sens, amintind oarecum resemnarea villoniană din epitaful acestuia: „Veniți să plângem, fraților, cu jale/ la umbra acestui arbore pletos/ de care Victor și-atârnă agale/ grumazu-n ștreangul noduros./ Vedeți voi creanga ceea hoată/ plesnind de must și răsucită-n vânt?/ Aceea-l prinse lacomă în brață/ și mi-l săltă doi metri de pământ”. Monologul mucalit, al bărbatului trișat de o „mulier perfidă”, cu un „dansator”, „acel vechi prieten”, din *Balada soțului înșelat*, are alura unei farse versificate pe o temă morală de o banalitate frustrantă: „Cert e, femeia aceasta/ (mai târziu cu durere-mi spuneam),/ deși o iubesc, nu-i nevasta/ cuminte pe care-o doream”.

Nu sunt balade eroice, nici fantastice, neoromantice, cum scriau colegii de cenaclu. Dimpotrivă, el propunea tocmai demitizarea oricăror bravuri, ilustrând decadența unui diurn exsistențial mizerabil. Era tocmai fațeta șocantă a trăirilor maculate dintr-o actualitate abuziv-pedestră, ce se adăuga, originală, programului sibi-an al resurecției baladescului.

Din păcate, cantitativ, producția poetică a lui Ioanichie Olteanu este restrânsă și lasă impresia epuizării grabnice a filonului sarcastic ce-i marca-



Ileana Crăciun

Catedrală

se personalitatea creatoare, el rămânând să scrie și să publice sporadic, ocazional, versuri proprii, nu lipsite de anume consistență dar care se așază doar într-un siaj al mai vechilor împliniri, ceea ce l-a determinat pe Ion Negoitescu să vorbească despre el, apreciindu-i opera, ca despre o „conștiință a eșecului” pe care poetul și-a asumat-o oarecum destinal. Poemul ce poartă însemnele unei adevărate mărturisiri de sine în acest sens, este *Turnul*, o *ars poetica* în halouri de parabolă baladescă, în maniera de exprimare poetică a cerchiștilor: „Era o vreme când turnul părea că stă drept,/ atunci ploile-i cădeau liniștite și calde pe piept,/ vântul și apa nu pătrundeau prin pereții lui groși/ să tulbure somnul lilieciilor somnoroși,/ doar în câte o noapte cu ceață tomnatecă/ se strecura prin creneluri ca o capră sălbatecă/ luna, care îmi provoca foarte adânci fiori –/ o amețală ciudată –/ mă trezeam vorbind singur uneori”.

Poet de o reală sensibilitate, cu un verb sarcastic întreținut subteran, evocator, chemat de obligații sociale – a fost un foarte bun organizator, chemat să conducă, pe rând, revistele „*Tânărul scriitor*”, „*Tomis*”, „*Viața Românească*”, Editura „*Eminescu*” –, Ioanichie Olteanu s-a impus în conștiința contemporaneității ca un eminent traducător din lirica universală, mai ales rusă și sovietică (Evgheni Evtușenko, Osip Mandelstam, Vasili Axionov, Elisabeta Bagriana, Bulat Okudjava ș.a., generația ce a dat poeziei ruse orizonturi de modernitate dincolo de tezismul politic impus programatic), dar pentru clujeni el rămâne (chiar dacă necunoscut celor mai tinere generații de scriitori) fondatorul temerar al seriei actuale a revistei „*Tribuna*”.

# „Castelan” la Ciucea (I)

**Teofil Răchițeanu**

Imediat după încheierea studiilor filologice m-am dus la Ciucea, unde dna Veturia Goga, încă în putere, văduva lui Octavian Goga, m-a angajat la muzeul ce-l păstora. Mă îndemnase Aurel Rău la această aventură. La rugămintea lui Mircea Borcilă, Aurel Rău îmi promisese un post de corector la *Steaua*, dar, cum nu am obținut, în cele din urmă, acest post și ca o compensație a refuzului său, mi-a sugerat să merg la Ciucea. Avea știință că postul e liber și că dna Veturia are urgent nevoie acolo de un filolog. Dl Aurel Rău a vorbit la telefon cu dna Goga, i-a spus de mine, m-a prezentat în culori favorabile și a rugat-o să mă primească, garantând că sunt un „tânăr de nădejde”. Mi-au mai dat scrisori de recomandare Mircea Zăciu și Dumitru Radu Popescu. Toți aceștia au garantat pentru mine, în fața dnei Veturia Goga. Așa se face că în toamna lui 1969 am fost angajat la *Muzeul Memorial „Octavian Goga”* de la Ciucea. Îmi convenea mai mult decât la dăscălie. La Ciucea, dna Goga m-a primit amabil, mi-a oferit o odaie în castel în care să locuiesc, lemne de foc, telefon la dispoziție, toate gratis. Aveam la îndemână biblioteca muzeului, compusă din câteva mii de volume, în mai multe limbi, toate provenite din biblioteca lui Octavian Goga. Muzeul avea bani pentru abonamente la reviste și pentru cumpărare, între anumite limite, desigur, de cărți noi. Am făcut abonamente la *România literară*, *Contemporanul*, *Luceașărul*, *Viața Românească*, *Steaua*, *Tribuna*, *Transilvania*. Aveam aceste publicații la dispoziție gratis, ceea ce am considerat că e un mare noroc. Dădeam explicații vizitatorilor, dar eram și un fel de secretar al dnei Goga care mă pune să-i scriu la mașină corespondența. Dna Goga scria multe scrisori, în special, atunci, lui Ion Dodu Bălan, care lucra la o carte despre Octavian Goga, și solicită ita des, de la București, informații. Îi mai scria dlui George Ivașcu, care a „subtilizat” din arhiva ce i se pusese la dispoziție, spre consultare, trei scrisori: una a lui Caragiale, una a lui Sadoveanu, una a lui Aurel Vlaicu, trimise de aceștia, cândva, lui Octavian Goga. La câteva zile după plecarea lui Ivașcu, dna Goga a constatat lipsa celor trei scrisori. Câteva zile a fost tot nemulțumită, se supăra din te miri ce. Într-o zi mă cheamă la ea în cameră și mă pune să scriu la mașină (avea mașina ei de scris, personală, moștenire de la însuși soțul ei) următoarele: „Domnule Ivașcu, atunci când ați fost în vizită la mine și v-am dat spre consultare mapa mea cu scrisori, cred că, din neatenție, trei scrisori se vor fi rătăcit printre hârtiile dv. (Ivașcu făcuse, pe marginea celor consultate, multe însemnări). Vă rog, dragă domnule Ivașcu, să-mi înapoiați acele scrisori”. Textul acesta l-a pus dna Goga într-un plic și l-a trimis dlui Ivașcu la București. A trecut o lună și de la dl Ivașcu n-a sosit niciun răspuns. Atunci dna Veturia m-a chemat și m-a pus să scriu la mașină următoarele: „Domnule Ivașcu, atunci când ați fost la mine la Ciucea, mi-ați luat trei scrisori importante, vă rog frumos să mi le înapoiați”. Nici de această dată de la Ivașcu n-a venit vreun răspuns. Dna Goga n-a mai insistat, a lăsat-o în coadă de pește, dar, odată, mi-a spus că trebuie s-o însoțesc într-o călătorie la București, la dl Ivașcu acasă, ca să-i smulgă scrisorile furate. Ideea aceasta a preocupat-o mult timp, dar n-a avut puterea să o pună în practică. Scrisorile



Simona Kolozsi Gabriela

Formă vegetală

acelea au rămas pentru totdeauna în posesia lui G. Ivașcu. Ca istoric literar, dumnealui știa când, unde și cum să le folosească. Mai bine, sunt convins, de cum ar fi știut dna Goga.

Dna Goga avea, pe vremea aceea, 87 de ani. Se ținea relativ bine. Avea o inteligență sclipitoare, dar avea și momente când se pierdea și nu știa ce spune. Când avea chef, foarte rar, îmi povestea scene din viața ei. Mi-a spus că în tinerețe a cântat la Sibiu, pe o scenă pentru tineret. Era o cântăreață de succes, frumoasă, inteligentă, curcitoare. Era, în acele vremuri (în anii de dinaintea Primului Război Mondial) supranumită „Privighetoarea Ardealului”. Ei bine, la sfârșitul spectacolului, care a entuziasmat întregul auditoriu, dna Veturia (pe atunci, nemăritată) a cerut să i se aducă trăsura care s-o conducă la hotelul unde era cazată. Zis și făcut, s-a urcat în trăsură, însă câțiva studenți au deshămat caii de la trăsură și au tras ei în locul cailor trăsura cu dna Veturia în ea, până la hotel. Astea mi le-a povestit ea și mi-a arătat și o fotografie cu trăsura la care, în loc de cai, erau înhămați câțiva tineri. Spre a mă convinge, desigur, că nu-mi spune basme...

Dna Goga fusese măritată de tânără cu un preot, Triteanu. N-a fost o iubire adevărată și, de aceea, ea nici n-a durat. Octavian Goga fusese, la rândul lui, căsătorit cu fiica celui mai mare bancher din Transilvania, Hortensia Cosma, din Sibiu. Nici această căsătorie n-a durat. Octavian Goga și Veturia s-au cunoscut, s-au plăcut, au desfăcut, fiecare, căsătoriile lor și, în 1919, au devenit soț și soție. În 1919, Octavian Goga a cumpărat castelul de la Ciucea de la văduva lui Ady Endre, care înainte de 1916 locuia acolo cu soția sa, Cinska, care moștenise castelul de la tatăl ei. Tranzacția s-a făcut la Budapesta în 1919, cu ocazia unei vizite a lui O. Goga (pe atunci ministru în Guvernul României) în capitala Ungariei.

Vânzarea s-a făcut cu acte în regulă, autentificate la un notar din Budapesta. A fost bine că a fost așa, deoarece, în 1940, când ungurii ocupaseră Ardealul de Nord, autoritățile ungurești au vrut

să confişte tot domeniul de la Ciucea, pe motiv că a aparținut lui Ady Endre. Dna Goga s-a judecat cu autoritățile ungurești, a prezentat actele autentificate, a câștigat procesul și a rămas proprietara castelului și a grădinii ce-l împrejmuește. Când a fost cumpărat de Goga, castelul era mai mic, ca dimensiuni, decât cel existent acum. Ajungând ministru în primul guvern al României Mari, O. Goga a investit mulți bani în renovarea castelului, căruia i-a dublat dimensiunile, i-a adăugat un etaj și l-a umplut cu diverse obiecte de evidentă valoare artistică (cel mai frumos exponat de acolo e un scrin despre care se știe că i-ar fi aparținut lui Avram Iancu). Se mai află acolo tablouri ale unor mari pictori celebri (unul, înfățișând-o pe însăși Veturia Goga, aparținând lui Camil Ressu), bijuterii, manuscrise importante, icoane, covoare etc. La moartea sa (7 mai 1938), Octavian Goga avea redactat un testament prin care castelul de la Ciucea, cu tot ce ținea de el, era lăsat moștenire dnei Goga, cu rugămintea de a-i construi, pentru hodina veșnică, o criptă. Procedând astfel, poetul a împiedicat eventualele, interminabile, certuri ce-ar fi putut avea loc între numeroșii săi moștenitori. Dna Goga i-a împlinit dorința, a construit o criptă, dar și un măreț mausoleu, în care după ce a fost scos din criptă, a fost instalat pentru veșnicie. Douăzeci de ani a lucrat dna Goga la construcția mausoleului (din 1938 până în 1958). Totul din fondurile proprii. În 1958, muzeul a fost finanțat de statul român. Perioada cât am fost „castelan” la Ciucea a fost scurtă: un an și jumătate. Dna Goga era extrem de capricioasă. Mă pune să fac anumite lucruri; de bună credință, le făceam, ea, având goluri de memorie, uita că mi-a cerut să le fac și mă lua la zor de ce le-am făcut. Aveam dese neînțelegeri și mereu mă aflam, la nervi, pe punctul de a demisiona și să plec de acolo...

## O vizită de la Budapesta

Într-o zi, primim o vizită specială: rectorul Universității din Budapesta, un secretar din Ministerul Culturii și alte vreo trei-patru persoane de rang înalt din aceeași instituție. Dna Veturia Goga fusese anunțată telefonic despre sosirea acestei delegații. Așteptându-le sosirea, dna Veturia mă cheamă să mă instruiesc, mă roagă să fiu atent cu acești vizitatori, să le dau explicații amănunțite. De câte ori se anunțau vizitatori mai de soi, îmi dădea aceste sfaturi. În scurt timp, cei așteptați sosesc, primele întrebări ce mi se adresează sunt nu despre Goga, ci despre Ady Endre, poetul maghiar, care locuise aici între 1914 și 1916, împreună cu soția lui, proprietara acestui castel. Ady Endre nu locuise în castelul propriu-zis, ci într-o căsuță, în stil țărănesc, care acum servește de bucătărie, magazii, depozit de unele-altele. Socrul lui Ady Endre era un aristocrat ungar cu care Ady Endre nu se suporta (nu-l voise cu niciun chip ginere) și de aceea refuzase să locuiască în castelul lui. Ady era născut la țară, într-un sat din Sălaj, părinții lui erau țărani, îi plăcea să-și afirme obârșia țărănească și disprețuia fumurile aristocratice ale socrului, care era deputat în Casa Țării (Parlamentul Austro-Ungariei). Acesta s-a opus cât a putut ca fata lui (Cinska, cum o alintau cunoscuții) să se căsătorească cu Ady. În ciuda acestei opoziții, Cinska s-a măritat cu Ady; tatăl ei, pentru că nu l-a ascultat, voia să o dezmoștenească. N-a apucat, căci, de necaz, a făcut infarct și a murit. În 1914, când Ady a venit

Continuarea în pagina 19

# Ioan Alexandru. Note asupra poeziei din tinerețe

Marin Iancu

În prima lună din toamna acestui an, la 16 septembrie, se împlinesc 15 ani de la dispariția tragică, departe de țară, a lui Ioan Alexandru (1941-2000), scriitor de o covârșitoare personalitate, original în toate aspectele sale, autor al unei opere impresionante prin întindere și diversitate. După un debut în „Tribuna” în perioada de licean la „G. Barițiu” din Cluj (1960), Ioan (pe atunci Ion) Alexandru se afirmă în poezie cu o producție lirică abundentă, devenind poate unul dintre cei mai prolifici din lumea versului românesc, extinzându-și mai apoi domeniul de activitate în eseu și, cu deosebire, ca traducător din Pindar (*Ode, I-III*, 1974-1977), Rainer Maria Rilke (*Scrisori către un tânăr poet*, 1977) și *Cântarea Cântărilor* (1977). De la viguroasa sa operă din tinerețe (*Cum să vă spun*, 1964; *Viața deocamdată*, 1965; *Infernul discutabil*, 1966, și suma lor, *Vină*, 1967), volume interesante prin dramatismul existențial și moral acut pe care îl pot dezvălui, Ioan Alexandru evoluează tot mai sigur spre alte vârste ale liricii sale, marcate de momentul profund al nașterii unei noi conștiințe a poetului (*Vămile Pustiei*, 1969) și de etapa deschisă de *Imnele bucuriei* (1973), poate mai puțin fastă, aceea a lungilor serii de poeme intitulate generic *Imne*, impresionante prin imensa lor recuzită din domeniul pios: *Imnele Transilvaniei* (1976), *Imnele Moldovei* (1980), *Imnele Țării Românești* (1981), *Imnele Putnei* (1985) și *Imnele Maramureșului* (1988).

Situat în contextul epocii de după 1965, vremuri complicate, dar și dătătoare de speranță, când poezia românească se delimitează, cu eforturi de-a dreptul dramatice, de preceptele sufocante ale gândirii dogmatice, Ioan Alexandru reprezintă disponibilitatea entuziastă față de revitalizarea tradiției. În activitatea lui poetică, formal, el trece de la Labiș la Blaga, de la Blaga la Eminescu și Arghezi, fără a se îndepărta însă de Goga și de Coșbuc. Tipărit în cunoscuta colecție „Lucafașul”, unde publicaseră și ceilalți poeți ai generației '60 (Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Constanța Buzea), primul volum de versuri al lui Ioan Alexandru este dominat de o poezie frustă, o poezie a instinctelor, a pământului din om, cu imagini de o frenezie senzorială, concretă, ce transpun într-un limbaj direct copilăria și adolescența consumate în universul satului ardelean. Funcția sacrală a discursului liric este aceea de a exprima integral o vârstă sufletească și un temperament, o lume proprie, de culori și de trăiri dintre cele mai intense, în care elementele zilnice, concrete ale vieții capătă o semnificație generală, o rezonanță cosmică, ritualică, obsesia copilăriei devenind un fel de disponibilitate entuziastă. De la dorința de a fi lumea din poemul *Ploaia* („Fă-mă, Doamne, copita unui cal / Ori nezvântat un steag pe acoperiș: // Drum de pământ cu aripile-n fum, / Creangă cu prune roșii rupte de furtună / Pe-o uliță cu foarte mulți copii, / Ori curcubeu strigând într-o fântână...”), unele dintre autobiografiile sale lirice

surprind, în spiritul aceleiași epoci, experiențele imediate, decisive, precum nașterea unui mânz, băutul laptelui sau ivirea zorilor într-un sat. Naturaletă amintirii și năvala simțurilor peste noua prezență, ca o victorie a existenței însăși, a viului asupra a ceea ce este amorf și încremenit, pot fi la fel de bine identificate în *Mânzul* („Dar presimțea lumina cum dă în el năvală, / Și arborii pădurii din depărtare, hăt, / Îi frământau auzul trăsând pe verticală: // Râuri veneau în goană cu străluciri de stea / Și vânturi cu miresme de ierburi necosite, / Și dintre toate-acestea mai iute se-afirma / Pământul – el vorbea cu mânzul prin copite”), în *Sfârșitul războiului* („Îmi pare rău, copile, că trebuie să pleci / Așa curând din gesturile mele / Ce-o fi să mai fac singur printre atâtea legi / Și numere ciudate și nume foarte grele?”), dar și în *Sentimentul mării*, poezia ce asigură trecerea de la o existență la alta, marea, percepută ca o experiență decisivă, devenind aici „contactul cu indefinitul absolutului”.

În volumul *Viața deocamdată*, peisajul nu se schimbă, devine însă mai sumbru decât în volumul de debut. Satul este „o groapă de nord”, casa natală fiind „împrejmuită cu sânge”, unde părinții ajung istoviți după o zi de osteneți, imaginea lor, critică și zguduitoare, apărând în note pur expresioniste, alături de alte aspecte ale problemelor umane, ale vinei și pedepsei existențiale, unele de o asprime și de un naturism ce amintesc, prin delirul vitalist, de poezia popoarelor arhaice. Acest tip de imagine a lumii rurale, cu multe dintre temele de mai târziu, apare în *Coborând* („Pe arătura neagră coborând în jos - / de-o parte cerul întunecat la apus / și negru de piatră la răsărit. / În groapa aceea de nord, / unde ajungi frânt de oboseală și plângând, / trăiește casa noastră / împrejmuită cu sânge. / În cumpăna fântânii / tatăl meu răstignit, / pârghia subțire e mama tânără / înșurubată în brațele lui noduroase de lemn. / Și izvorăsc din pieptul strămoșilor / izvoarele eterne. Și vremea / ne face una cu pământul. / În lumina lămpii la grindă, / noaptea, cei trei prunci în cămăși albe / ard prin geamurile de piele umflată. / Și într-un colț, / o ladă stranie, / cu zile și nopți / ce ni le bate o secure cosmic în cap / ca pe niște piroane ruginite”), cât și în *Omul*, un poem absolut admirabil prin acuitatea percepției unui spațiu de claustrare, greoi, cu un orizont devenit până și el înșelător, unde toate elementele sugerează starea unei damnări de tip concentraționar. Într-un spațiu de trecere între înăuntru și înafară, pe un drum în pantă, alunecos și istovitor, „omul” poartă o ușă grea („Parcă ducem un mort printre valuri / de grâu nemișcat”), o povară anevoie cărată către un misterios altundeva („Mergem încet către cine știe unde”). Peisajul, evenimentele și lucrurile, de o intensă realitate, sunt descrise prin imagini „parcă bolborosite cu furie de un oracol al nenorocului”, ca, spre exemplu, într-un poem precum *Dealul* („Circulă firul vieții pe sub pământ aici / și-n capul drumului sfârșit / cască mereu un gol unde se nasc vârtejuri reci / ce se reped în cer / cu toate sufeințele”),



Ioan Alexandru

după cum motivul pierderii copilăriei e agravat în *Scândura de balans*: „Copilul de pe scândura de balans a plecat / uitându-și toată greutatea în mine. / Cine o să mă mai echilibreze vreodată? / Răscrucea de uliți e pustie / și dimineața umedă - la poartă urmele unui cal / fără frâu în mâinile mamei zbărcite / ca un hârb de mușcăță prăfuită”. Lumea pe care o străbatem în poemele *Prietenilor mei* („Prietenii mei înjunghiați la plug / desculți și însetați / și eu la coarne la fel / însetat și desculț / și cineva din univers cu o coardă de bou / ne biciuie însetat pe rând”), *Capul meu* („Ce umbră stranie cu pielea leorcăind / mă biciuie deasupra și-l apasă / și când adorm se furișează ghem la subțioara/ mea și îmi pompează iarna / în oasele de trup?”) și, cu deosebire, în *Iarnă grea*, ar putea impresiona, în aceeași măsură, prin contururile unui univers uman bolnav, dezolant, criza devenind starea curentă a acestuia: „Și era iarnă grea / și drumurile toate strânse de pe lume. / Prin zăpada groasă / șoarecii își săpau găuri / să poată respira / și lupi mureau de foame / cu ultimul urlet stins / sub bolta înghețată”. Există ceva ascuns în lume, o damnare sau o suferință asumate tacit, unele elemente biografice ca tăierea pâinii, aratul sau moartea surorii nemaifiind consemnate jubilat, pentru om și natură viața devenind vecinătate grea și gravă, întunecată și fioroasă. Cu *Infernul discutabil*, primul semn de ruptură în concepția asupra poeziei de până la momentul de răscruce produs prin *Vămile pustiei*, lirica lui Ioan Alexandru dobândește note ale unei „neliniști existențiale fundamentale”, dezvăluite sub semnul unei tensiuni specifice (expresioniste). Prefacerile de viziune lirică produse prin volumul *Infernul discutabil* sunt substanțiale, poetul reușind să își dezvăluie aici „adevărața măsură a originalității” (Ion Pop). Poezia se desprinde, treptat, din elementar, din biologic, deschizându-se într-o nouă „atitudine existențială”. Adâncind convulsiile unui suflet torturat, poezia devine austeră, refelexivă, sugestivă prin densitate.

# O toamnă clujeană fierbinte, sub zodia incandescentă a artelor ceramicii

## Bienala Internațională de Ceramică - Cluj 2015

**Andrei Florian**

Așa cum putem constata, în ultimii ani Clujul devine tot mai evident unul dintre centrele nodale ale artelor vizuale din România, propunându-ne întâlniri la cel mai înalt nivel artistic, tehnic și conceptual, cu protagoniști de largă recunoaștere națională și internațională ai artelor în general și mai ales a celor reunite sub genericul "artele focului" - ceramica, sticla și metalul.

Acest fenomen are la origini două motivații majore: cea dintâi este aceea că la Cluj există o Universitate de Artă care, în ciuda vechimii ei, se apropie cu pași aproape adolescentini de vârsta centenarului și care, pe lângă valoroasa tradiție pedagogică, marcă înregistrată în toate domeniile sale de instruire, are și o școală de ceramică-sticlă-metal, reînnoită și permanent neobosită în efortul firesc de a se stabili la vârful ierarhiei școlilor de artă românești și europene, de nivel universitar.

Avem cu fiecare an satisfacția de a ne reîntâlni pe simezele cele mai prestigioase din țară și din întreaga lume cu tot mai mulți absolvenți valoroși care, prin nivelul valoric al rezultatelor muncii lor fac ca bunul renume al școlii clujene să crească, cu o constanță ce ne răsplătește eforturile. De-a lungul anilor, dascălii-artiști care s-au succedat la catedra de specialitate a Universității de Artă clujene au amprentat vizibil generațiile care le-au continuat învățătura, devenind la rândul lor creatori independenți cu renume și, în foarte multe cazuri, dascăli la fel de pasionați, cunoscuți la toate nivelurile de învățământ, inclusiv universitar, atât în țară cât și în afara ei.

Într-o atmosferă de continuă emulație profesională cu breasla de profil bucureșteană, consistent reprezentată valoric și numeric și cu participarea colegială valoroasă a artiștilor din multe alte filiale importante, inițiativele unor nuclee de artiști pasionați și dedicați profesiei de la București și Cluj, au prins viață în manifestări artistice marcante, care devin periodice. Întâlnirile în expozițiile anuale sau în Bienalele de nivel național și internațional, în care expun alături de cele mai prestigioase nume consacrate, studenți meritorii ai universităților românești sau proaspeți absolvenți dedicați, sunt tot mai frecvente.

În tandem cu spațiile expoziționale muzeale sau ale universităților de profil, galeriile private din București și Cluj, precum Căminul Artelor, Galatea, IAGA, Quadro sau Minerva, dovedesc un tot mai mare interes pentru domeniile ceramică-sticlă-metal, promovând pe simezele lor artiști cu nume recunoscute, tineri absolvenți aflați la început de drum și chiar studenți meritorii.

În 7 octombrie a început la Cluj o serie de prezentări către public a nu mai puțin de șase expoziții de cel mai înalt nivel artistic, sub egida *Bienalei Internaționale de Ceramică - Cluj 2015*, aflată la a doua ediție, cu expoziția personală *Proiecții imperfecte*, a tânărului ceramist Vasile Cătărașu, găzduită de galeria Quadro.

În 8 octombrie, șirul manifestărilor a continuat cu expoziția *Artiști Ceramiști din România*, găzduită de Galeria Casa Matei Corvin cu participarea a 43 de artiști români și expoziția *Figura umană în ceramică*, deschisă la Galeria privată



Alicja Buławka-Fankidejska (Polonia) *În sălbăticie* (2015) Premiul de Excelență

italiană I.A.G.A., ce a prezentat fotografie italiană și ceramică românească, cu prezența câtorva ceramiști străini.

În 9 octombrie, a avut loc deschiderea *Bienalei Internaționale de Ceramică Cluj 2015*, secțiunea *Competiție internațională*, la Muzeul de Artă, în care au fost prezenți 120 de artiști români și din alte 37 de țări, din cei 190 care au aplicat inițial la prejurizarea acestui eveniment.

Programul a continuat cu încă două expoziții, importante în economia Bienalei clujene.

În 10 octombrie expoziția *Expo-student*, găzduită de Galeria Romulus Ladea, a Liceului de Artă din Cluj, a fost deschisă de un valoros *performance* al artistei plastice Dana Fabini și saxofonistului Nicolae Simion, invitați ai Bienalei, artiști români stabiliți la Koln și expoziția *Tineri Artiști, Ceramică-Sticlă* la Galeria Horeb a bisericii Sf Ilie, care a reunit pe simeze lucrări ale absolvenților licență și master ai Universităților de Artă, București și Cluj-Napoca.

La finalul acestei ediții a Bienalei Internaționale, am plăcerea de a vă prezenta, ca organizator și curator, expoziția *Artiști Ceramiști din România*, găzduită de Galeria Casa Matei Corvin, a UAD Cluj-Napoca.

În deschidere pot să afirm că în atmosfera impregnată de istorie a Casei Matei Corvin, ni s-au deschis portaluri spre un univers contemplativ, în care materialități, volumetrii și desfășurări spațiale inedite, diversitate de culoare, expresie și stil, sunt concentrate într-o sinteză de cel mai înalt nivel valoric, concretizând o imagine globală și consistentă a nivelului ceramicii românești contemporane.

Expoziția de anul acesta a fost una de amplă participare națională și nu numai, cu o plajă de vârstă remarcabilă, în care 43 de artiști români, cărora li se alătură artiști consacrați absolvenți ai școlii clujene stabiliți în Ungaria. Casa Matei prezintă 56 de lucrări, la un nivel de elaborare de înaltă clasă, ce se constituie într-o frumoasă, consistentă și extrem de diversă demonstrație valorică, atât din perspectivă stilistică, artistică și conceptuală cât și a inovării, virtuozității tehnice, discursurilor expresive extrem de personale și exigente puneri în operă a obiectului artistic, în "tehnici de artist".

Această specie artistică aparte confirmă încă o dată prin varietatea infinită a abordărilor sale,



Expoziția *Artiști ceramiști din România*

Galeria Casa Matei

ruperea definitivă a granițelor între domeniile artelor. Sintagmele ce defineau în artă existența a două categorii distincte, Arte Majore (pictură - sculptură) și Arte Minore sau Decorative (toate artele aplicate printre care ceramica-sticla-metalul și designul), sunt de mult perimate și golite de conținut, făcând ca fără știrea lor, susținătorii înverșunați și orgolioși ai acestor separări forțate, înțepenite și rigide, să rămână fără obiectul disputei. De la obiectul aparținând zonei minimal-art, cu mesaj direct sau foarte liber, deschis abilităților diverse de lectură ale privitorului și până la zona obiectului cu încărcătură simbolică foarte profundă și rafinată, putem întâlni toată plaja de abordări și viziuni personale, fiecare cu pata sa de culoare, formă, expresivitate și noutate. Prin tehnicile personale, din cele mai neașteptate, mai inedite și puternic mai impregnate de amprenta artistului, rezultate ale muncii de cercetare și experimentare din propriile ateliere, bienala aduce în discuție și un segment de noutate tehnică, un transfer de experiențe transmise sau obținute atât prin lectura obiectului cât și prin comunicarea directă între artiștii expozanți.

Cuplajul eficient cu sesiunea de comunicări dublată de proiecții de film de scurt metraj, gen "cum se face", găzduită de sălile superioare ale Muzeului de Artă, realizate în atelierele artiștilor care descriu tehnicile de lucru personale și experiment cu aplicare ulterioară, completează segmentul transferului reciproc de informații profesionale, extrem de important în creația ceramicii de artă contemporane.

Tocmai diversitatea de abordări plastice, purtând inevitabilă amprentă a arealurilor culturale cărora artiștii le aparțin a contribuit la crearea unei imagini și mai cuprinzătoare, aproape panoramice și de mare complexitate asupra tendințelor actuale ale ceramicii contemporane; cu atât mai cuprinzătoare cu cât varietatea de vârstă a participanților a forțat benefic limitele în ambele direcții.

Așadar acest prestigios și amplu regal al artelor ceramicii, la toate nivelurile sale de operare și inițiere, începând cu tinerii ceramiști în devenire și până la seniorii și mai în profunzime cunoscători ai secretelor acestei singure arte ce-și are modelul în *prima Mână modelatoare a lutului*, și tocmai cu maximă generozitate oferit publicului nostru reprezintă nu numai o demonstrație de înaltă și contemporană ținută artistică ci și o nesperată ocazie de schimburi interculturale și profesionale, un avantaj enorm atât pentru participanți cât și pentru destinatarul său dintotdeauna – *Măria Sa Publicul*.

Au expus în galeria Universității noastre artiști din București, Brașov, Deva, Târgu-Mureș, Baia Mare, Bistrița, Oradea, Cluj și absolvenți stabiliți la Budapesta și Kapovar în Ungaria.

Bucureștenii Simona Tănăsescu, Daniela Făiniș, Bianca Boeroiu, Cristina Bolborea, Nicolae Moldovan, Ovidiu Constantin Ionescu, Ilie Rusu, Maria Cioată, Lucian Țăran, Maria Timar, Liana Zvințiu, Adela Bonaț și Vlad Basarab, băimărenii Iudita și Gheorghe Crăciun, Ileana Horoba Danci, orădențele Marta Jakobovits și Janko-Szep Noemi-Abigail, Ioan Aron Țăroi din Brașov, Vioara Dinu și Emil Cassian Dumitraș din Bistrița, Grigore Roibu din Deva - managerul cunoscutului site artavizuala21, Mana Bucur din Târgu-Mureș, Kiss Melinda și Szocs Eva Andreea din Ungaria expun alături de clujenii Arina Ailincăi, Ileana Crăciun, Mihai Chira, Gavrilă Zmicală, Emilia Chirilă, Iordanka Robert Cioti,

Kolozsi Simona Gabriela, Palko Ernest, Simina Livia Florian, Lucia Lobonț, Oriana Pelladi, Elena Amariei, Cristina Metea, Koncz-Munich Andras, Peter Felix și subsemnatul, Andrei Florian, curatorul acestei secțiuni.

Expoziția de la Casa Matei a fost cu siguranță un succes, înregistrată fiind ca atare atât de partenerii media care au făcut-o cunoscută în țară cât și de participanții la vernisaj, peste o sută de artiști români și străini angrenați și în Competiția Bienalei ce urma să demareze la Muzeul de Artă. Părerile consemnate în interviuri, acordate de artiștii și juriul format din personalități recunoscute ale ceramicii la nivel mondial, și-au exprimat convingerea că prin amploarea manifestării și profesionalismul organizatorilor clujeni, artiștii ceramiști, dascăli ai UAD Cluj, Fundația CeramArt, Universitatea de Artă și Design și calitatea expozitelor, atât secțiunea Ceramiști din România cât și întreaga bienală prin cuprinderea ei, poate fi catalogată ca fiind cea mai mare din Estul Europei.

Expunerea din cea de-a doua ediție a Bienalei Internaționale de Ceramică de la Cluj a făcut ca nivelul valoric să atingă cote remarcabile prin exigența selecției făcute de prestigiosul său juriul internațional, format din următorii șapte membri:

*Bernd Pfannkuche* (Germania), editor al revistei *Neue Keramik / New Ceramics*, membru al Academiei Internaționale de Ceramică-Geneva și Asociației Internaționale a Editorilor Revistelor despre Ceramică – ICMEA;

*Ruriko Miyamoto* (Japonia), expert în arta ceramicii la Shigaraki Ceramic Research Institute;

*Steve Mattison* (Marea Britanie), responsabil Relații Internaționale ICS Kecskemet-Ungaria, coordonator al Festivalului Internațional de Ceramică - Wales, membru al Academiei Internaționale de Ceramică-Geneva;

*Ting Ju Shao* (Taiwan), artist, cronicar de artă ceramică, consultant de specialitate al Bienalei



Nicolae Moldovan

Masculin

Internaționale de Ceramică din Taiwan, membru al juriului pentru Taipei Ceramic Awards și al Academiei Internaționale de Ceramică-Geneva;

*Cristina Popescu Rusu* (România), artist ceramist și vicepreședinte a UAP din România, membră a Academiei Internaționale de Ceramică-Geneva;

*Michael Moore* (Irlanda), artist, director al Centrului de Arte Aplicate la Universitatea din Ulster, trezorier onorific și membru al Consiliului Academiei Internaționale de Ceramică Geneva;

*Ed Bamiling* (Canada), artist, facilitator în ceramică la Programul Arte Vizuale - Banf Centre for the Arts - Alberta, Canada.

## Premiile celei de-a doua ediții a Bienalei Internaționale de Ceramică, Cluj 2015

### Premii de excelență:

Alicja Buławka-Fankidejska (Polonia)

Bahar Ari Dellenbach (Turcia)

Valerie Zimany (Statele Unite ale Americii)

### Premiul pentru tineret:

Andrei Alupoaie (România)

### Mențiuni de onoare:

Agnes Huszn (Ungaria)

Brian Kakas (Statele Unite ale Americii)

Andrei Florian (România)

Enver Guner (Turcia)

Ihor Kovalevych (Ucraina)

Irina Razumovskaya (Federația Rusă)

Omur Tokgoz (Turcia)

Simcha Even Chan (Israel)



# Cine ești dumneata, tovarășe Soso?

Nicolae Bosbiciu

Piesa *Batum*, ultimă creație dramatică a lui Mihail Bulgakov, constituie o adevărată enigmă, atât pentru că, pe de o parte, ea pare să nu se înscrie în coordonatele programului estetic al operei dramatice a scriitorului, cât și pentru că, pe de altă parte, autorul nu se înscrie în categoria *popucikilor* convertiți peste noapte la noua „religie”, numai pentru a-și juca în finalul vieții cartea ultimei șanse printr-un astfel de demers. Altfel spus, prima întrebare care se naște în mintea cercetătorului este: de ce o piesă despre Stalin? „Crahaia dramatică”, înregistrată în 1936, al doilea an nefast din viața autorului după 1929, ar fi putut constitui un motiv de „abandon” al dizidenței pentru „reabilitarea” sa politică, dacă poziția de scriitor independent, ferm exprimată în scrisorile adresate dictatorului, nu ar fi fost una „organică”, un adevărat *modus vivendi*, de care Bulgakov nu se putea dezice. O dovadă în acest sens o constituie, printre altele, ultima sa scrisoare către dictator din 4 februarie 1938, rămasă fără răspuns ca și celelalte, unde scriitorul încerca să pledeze cu demnitate cauza prietenului său, dramaturgul Nikolai Erdman, rugându-l pe Stalin să permită acestuia revenirea din exilul siberian la Moscova și să ordone retragerea interdicțiilor asupra operelor sale.

Un posibil răspuns la această primă întrebare îl poate constitui faptul că, deși avea în minte proiectul „unei piese sau unei opere despre Stalin” încă din 1936, Bulgakov l-a abandonat temporar, considerându-l, pesemne, prea periculos. Scriitorul făcea parte din grupul *interzișilor*, care, totuși, nu fuseseră arestați și exilați, astfel încât în anumite cercuri literare din Moscova se vehicula chiar mitul că se bucură de protecția dictatorului. Un astfel de zvon nu îi folosea scriitorului

la nimic, dar, așa cum se întâmplase și în cazul convorbirii telefonice a dictatorului cu Pasternak, Stalin era interesat să se răspândească, pentru ca „atenția să se transfere de la victimă la binefăcător”, în cazul de față de la „fiul rebel” la „tătuțul tolerant”. Când în 1938 piesa este comandată de dictatorul însuși, brusc scriitorul este paralizat de teamă și vorbește despre ea cu scepticism. Obsesia pentru Stalin se menține în continuarea investigației referitoare la relația artist-suveran politic din celelalte două piese despre Molière și Pușkin, urmate de tribulațiile pe această temă din romanul *Maestrul și Margareta*. Bulgakov realizează că revoluția este întotdeauna și teatru, prin urmare, a scrie despre Stalin însemna să arăți ceea ce nu fusese niciodată dezvăluit, secretul care se ascunde dincolo de *persona* „zeului atotputernic”, în orizontul îndepărtat al adolescenței, tănuț, ascuns cu grijă, apoi mitizat după confiscarea de către dictator a memoriei colective. Greșeala lui Bulgakov a constat în faptul de a căuta documente, altele decât cele oficiale, despre perioada adolescenței dictatorului, care, firește, au fost ascunse în negura misterului de care și-a înconjurat, de altfel, întreaga viață și activitate în cadrul partidului. Stăpânul misteriosului „Ordin al Purtătorilor de Săbii” nu dorea ca scriitorul să stea de vorbă cu martorii oculari ai evenimentelor de la Batum, ci prefera să-i facă să dispară pe Koba și Soso, de descoperirea cărora se ferea deplin. Acolo, în trecutul acela se aflau lucruri pe care, mai târziu, când devenise zeul tutelar, nu le dorea să fie știute, pentru că acestea constituiau vulnerabilitățile sale, ceea ce se afla dincolo de statuia *Omului de oțel*. Potrivit cercetătoarei Lilly Marcou, Soso a întruchipat copilul, apoi adolescentul vesel, extravertit, autor de versuri despre natură și țăran,

infuzate de un „romantism popular”, în timp ce Koba era un tânăr cu o personalitate introvertită, „suspicios, reținut”, solitar, care încerca să se impună în fața celorlalți, să preia mereu conducerea.

O altă întrebare generată de această piesă se referă la codurile de lectură prin grilele cărora strania creație poate fi interpretată. Care ar putea fi cheia acestei urzeli de planuri, care îi conferă piesei puternica aură enigmatică, ermetică? Pentru că, pe de o parte, fiecare scenă din cele zece ilustrează câte o ipostază a personajului, de la prolog, unde îl găsim în ipostaza de proscris, exmatriculat din seminarul teologic, apoi, în tabloul doi, acționând în ilegalitate și racolând adepți pentru cauza partidului (ideologul), pe urmă, vizionar și, în același timp, organizator de întruniri clandestine, în tabloul al treilea și personaj de legendă deja în tabloul patru. Începând cu tabloul al cincilea ipostaza predominantă este cea a conducătorului revoltei de la Batum, urmată de captivitatea în temnițele de la Batum și Kutais, apoi de deportarea în Siberia și evadare (inițiatul, prin moarte simbolică și înviere). Pe de altă parte, numeroase variante de titlu între care oscila scriitorul sunt, la rândul lor, grăitoare în privința preocupării pentru orientarea piesei. Două dintre aceste variante, *Herakles și Argonauții*, vădeau intenția lui Bulgakov de a exploata coordonata mitologică, apoi titluri ca: *Trăsnetul, Când furtuna începu, Preotul sau Marea în furtună* trimiteau spre orientarea simbolică, iar *S-a întâmplat la Batum* spre cea istorică. Titlul final ales, *Batum*, marca decizia scriitorului de a miza pe coordonata istorică, la baza căreia să se afle documentele oficiale, pentru ca piesa să fie acceptată. Aici se află, însă, cheia demersului artistic bulgakovian. În ceea ce îl privește pe Stalin, istoria era falsificată, transformată în hagiografie, deci evenimentele de la Batum, relatate în masiva antologie *Manifestația din 1902 de la Batum*, pe care o folosiseră scriitorul pentru documentare, conțineau multe contrafaceri, operate chiar de dictator, pentru că el s-a ocupat personal de corectarea și editarea ei. Astfel, întreaga antologie prezenta versiunea stalinistă asupra evenimentelor. O primă parte a acesteia conținea dările de seamă despre mișcările greviste de la uzinele din Batum în februarie și octombrie 1902, publicate de revista clandestină *Iskra*, apoi rapoartele anchetei guvernamentale și textul sentinței din ceea ce a fost cunoscut sub denumirea „procesul de la Batum”, unde numele Iosif Djugașvili nu apărea. Partea a doua conținea mărturiile ale manifestanților sau colegilor de detenție ai lui Stalin, toate redactate sau corectate de Stalin într-o manieră care să contribuie la cultul propriei personalități.

Faptul că Bulgakov intenționa să se documenteze și la fața locului, să discute la Batum cu martorii ai acestor evenimente și să scoțosească prin arhive dovedește că lectura antologiei nu-l convinsese asupra adevărului celor relatate despre dictator, conștient fiind că istoria cu realitatea faptelor ei a fost confiscată. Pilat din Pont din romanul *Maestrul și Margareta* pusese o întrebare fundamentală, care îl preocupase toată viața pe scriitor: „ce este adevărul?” În lumina cutremurătoare a acestei întrebări se ivise acum o alta care ținea de preocuparea sa de a deosebi răul de bine: cine era Stalin? *Om* și *revoluționarul* Iosif Djugașvili trebuiau înțeleși în structura lor profundă, pentru că piesa nu era pentru dramaturg doar un simplu răspuns obedient la o comandă îngrozitor de riscantă, ci manifestarea unei libertăți de creație care definea personali-



Emilia Chirilă

Lumina nevăzută

tatea dramaturgului. Cunoscut din rapoartele OGPU și RAPP și din atacurile furibunde ale presei bolșevice ca un „contrarevoluționar”, „odraslă neoburgheză” și „dușman al orânduirii sovietice”, Bulgakov nu abdică nici în contextul situației sale extrem de grele din perioada 1936-1939 de la crezul său fundamental că literatura trebuie să spună adevărul, chiar dacă prin aceasta ea se dovedește subversivă în raport cu ideologia de partid. În construcția piesei *Batum*, în spatele abandonului ficțiunii în favoarea unui *realism* de altă natură decât cel teoretizat de Jdanov în discursul său la primul Congres al Scriitorilor Sovietici, se lasă totuși întrezăriți *scriitorul satiric* și *scriitorul mistic*, strategic ascunși fie în comportamentul și gestica personajului piesei, fie în conținutul replicilor sale sau în situațiile în care este pus acesta. Așa se explică ambiguitatea tonului, grotescul și umorul, care o fac atât de diferită față de scrierile dramatice proletcultiste din epocă.

Pentru Bulgakov, *Ghensek*-ul era, în același timp, întruchiparea diabolică reală a tiranului care a provocat distrugerea sa ca scriitor și imaginea fantasmatică a suveranului protector, similară celei a monarhului Ludovic al XIV-lea din piesa *Cabala fariseilor* (Molière) și a țarului Nicolae I din *Ultimele zile* (Pușkin), sau cea a „magului bolșevic”, după expresia lui Ion Vartic, din anecdotică scriitorului, despre care se poate spune că a avut o singură intervenție miraculoasă în viața reală a scriitorului: angajarea sa la MHAT. Dificultatea imensă a acestui proiect al piesei a constat în principal nu numai în subiectul aproape tabuizat, pe care toți se temeau să-l abordeze chiar în plin apogeu al cultului dictatorului, care depășise granițele țării, ci, în special, în această receptare oximoronică a identității sale din perspectiva dramaturgului. Misterul acestui personaj consta în diferențele comportamentale dintre acțiunile performate în văzul tuturor („regiunea expusă”, în termenii lui Erving Goffman) și cele din zonele de culise, neexpuse („regiuni ascunse”), unde se construiesc iluziile și impresiile. Bulgakov și-a dorit să pătrundă tocmai în aceste culise interzise și a fost pedepsit cu cinism prin interzicerea piesei, care i-a grăbit moartea. Dacă revoluția presupune

teatru, atunci zona ascunsă a culiselor trebuie să rămână inaccesibilă, pentru că în misterele ei se ascunde caracterul divin al puterii. Dramaturgul l-a urmărit și studiat în piesă pe Soso, încercând să-i dezvăluie taina cea mare, iar Stăpânul a simțit că apropierea este nu numai prea îndrăzneță, ci și mână de un spirit de frondă, mascat foarte abil de dorința manifestă de a intra în grațiile puterii. Dar autoritatea supremă nu are prieteni, tiranii sunt cele mai singure ființe de pe pământ. Tot ce crește în umbra marilor copaci este sortit să se ofilească.

(fragment din cartea în curs de apariție în coeditare la editurile „Școala Ardeleană” și „Eikon”: Mihail Bulgakov, *Batum*, traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Bosbiciu)

#### Note

- 1 Mihail Bulgakov, *Correspondență...*, p. 393-394.
- 2 Nikolai Robertovici Erdman (1900-1970) – dramaturg și scenarist sovietic de film, autor al pieselor *Mandatul* și *Sinucigașul*, amândouă interzise în epoca stalinistă, al unor abile parodii și povestiri satirice. Din pricina acestora din urmă, a fost arestat și deportat pentru 3 ani în orașelul Eniseisk din Siberia.
- 3 Ion Vartic, *Bulgakov și secretul lui Koroviev...*, pp. 123-124.
- 4 Denumire dată de însuși Stalin Partidului Comunist (bolșevic).
- 5 Unul dintre numele conspirative din tinerețe ale lui Stalin.
- 6 Un alt nume conspirativ al dictatorului din perioada tinereții, utilizat de Bulgakov în piesa *Batum*.
- 7 Lilly Marcou, *Stalin. Viața privată*, traducere din limba franceză de Oana Popuțoia, Oradea, Editura Antet, f.a., p. 20-21.
- 8 Cf. Christiane Rouquet în Mikhaïl Boulgakov, *Batoum...*, p. 1922.
- 9 *Scânteia* – ziar politic al emigranților ruși din Germania, apoi din Londra, fondat de V. I. Lenin în 1900 și condus de el, organ oficial al Partidului Social Democrat al Muncitorilor din Rusia (PSD.M.R.), din a cărui redacție au făcut parte G. Plehanov și Leon Troțki.
- 10 V. supra, p. 1923.
- 11 Andrei Aleksandrovici Jdanov (1896-1948) – intelectual și om politic sovietic, „mesager” și purtător de



Valerie Zimany (SUA)  
Premiu de Excelență

Cositorul(2015)

cuvânt pe probleme culturale al lui Stalin.

12 La primul Congres al scriitorilor sovietici din 17 august 1934, Jdanov teoretiza în discursul său *realismul socialist*, pornind de la sintagma prin care Stalin îi desemnase pe scriitori ca „ingineri de suflot”. Ca să poți reprezenta artistic viața fără să o faci școlastic – credea Jdanov – trebuie să înfățișezi „realitatea în dezvoltarea ei revoluționară”, respectiv să răspunzi la sarcina de a contribui „la transformarea ideologică și educațională a muncitorilor în spiritul socialismului”. Astfel, „literatura sovietică trebuie să știe să reprezinte pe eroii noștri, trebuie să știe privi spre ziua de mâine. Pentru aceasta nu trebuie să fie utopici, pentru că ziua de mâine se pregătește deja astăzi printr-o muncă conștientă și metodică.” (tr. m. N. B.) (v. Andrei Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Les Éditions de la Nouvelle Critique, 1950, p. 8-9).

13 Abreviere în limba rusă pentru „Gheneralnii secretar” („Secretarul general”), funcție deținută de Stalin în partidul bolșevic.

14 Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albușescu, prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura comunicare.ro, 2003, p. 130.

15 Ibidem, p. 135.

Urmare din pagina 14

## “Castelan” la Ciucea

la Ciucea, socrul era deja mort, dar, deși nu mai era nicio piedică, refuza să locuiască în castelul lui. Prefera odăile țărănești de lângă castel în care mai înainte locuiseră slujitorii (țărani) magnatului ungar...

Să revin însă la vizitatorii noștri. Mi-au cerut s-o vadă pe dna Veturia, am chemat-o, i s-au adresat pe ungurește. I-au cerut să le arate niște obiecte ce ar fi aparținut lui Ady Endre. Dna Veturia, impacientată că despre Goga nu se întreabă nimic, le răspunde în engleză, limbă în care se exprima satisfăcător. Eu nu știam englezește, deși s-ar fi convenit să știu. Când vizitatorii mi se adresau în engleză, intervenea dna Veturia care întreținea dialogul. Persoana care s-a recomandat drept rectorul Universității din Budapesta insistă pe lângă Veturia să-i vorbească despre Ady Endre. Doamna s-a executat, i-a vorbit vreo zece minute, povestindu-i unele-altele, dar domnul respectiv n-a fost mulțumit, voia mai multe. Apoi insistă să i se arate obiecte ce-ar fi aparținut lui Ady. Dna Veturia i-a arătat camera în care dormea și scria acesta, în care se păstrau două lavițe, un pat, toate din lemn, câteva obiecte de ceramică țărănească

specifică zonei Sălajului, câteva scoarțe și covoare țărănești și o sobă de teracotă foarte frumos lucrată. „Cam asta e ceea ce s-a păstrat de la Ady”, a spus dna Veturia. „Manuscrise de-ale lui n-aveți, tablouri, cărți?” Doamna i-a spus că, la plecarea lui din Ciucea, în 1916, acesta își încărcase avuțul în două vagoane pe care le-a dus la Budapesta. „Imposibil, zice dl rector. Nu se poate să nu fi rămas de la Ady doar ce se vede!” De obicei, vizitatorii unguri credeau că toate obiectele din muzeu ar fi aparținut lui Ady, ceea ce era complet neadevărat. Tot ce era în muzeu, cărți, tablouri, scrinuri, covoare, obiecte de ceramică, fuseseră achiziționate de familia Goga pe vremea când poetul era ministru (o dată și prim-ministru). Erau obiecte de valoare pe care numai un om cu stare bună le-ar fi putut achiziționa. Ady a fost sărac, n-ar fi putut, în niciun caz, cumpăra asemenea lucruri valoroase. „Am vrea, insistă, iarăși, dl rector, să ne arătați un obiect la care Ady ținea în mod deosebit”. Doamna le-a repetat că Ady luase cu el tot ce i s-a părut important. Dl rector a insistat, în continuare. Exasperată de această insistență, dna Veturia îi conduce în pivnița casei Ady, unde, într-un colț, zăceau niște cioburi ale unei damigene, nu se știe cum rămase acolo. „Lui Ady îi plăcea

să bea țuică de Sălaj pe care o ținea în damigene de sticlă, ca aceasta, le explica dna Veturia. Dacă insistați atât de mult să aveți un obiect rămas de la Ady, puteți să luați aceste cioburi, care pentru el au fost cândva importante”. Acestea dna Veturia le-a spus nu în engleză, ci în ungurește, deși la începutul vizitei spusese că nu știe ungurește. În realitate, dna Veturia știa perfect ungurește. Stăpâna binișor engleza, franceza și germana. Acestea fiind zise, dna Veturia m-a luat de braț, a întors spatele și am condus-o în apartamentul ei din incinta castelului. Vizitatorii o enervaseră, ea obosisă și dorea să se odihnească. Situații asemănătoare cu aceasta nu aveau loc pentru prima dată, doamna trecea relativ ușor peste ele, dar de data asta i s-a părut că s-a întrecut măsura. După ce am condus-o pe dna Veturia în apartamentul ei, m-am întors la vizitatorii unguri, i-am condus la mausoleu, apoi la poarta de ieșire din incinta muzeului. La despărțire, nu mi-au răspuns la salut, supărați, probabil, de ultimele cuvinte ale dnei Veturia.

# Țiganiada, în varianta unui pseudoletopiseț liric (II)

Adrian Mihai Bumb

**M**oda. Iluminismul și francmasoneria merg alături, în epocă (atunci, cum ar completa Ion Urcan, „toată lumea bună era în francmasonerie”<sup>2</sup>): autori precum Horia Nestorescu-Bălcești, Ordinul Masonic Român, după Ion Drăgușanul, susțin inițierea masonică a Mariei Tereza și a fiului ei, Iosif (care va intra în conflict cu mama sa datorită împărțirii Poloniei, în 1772, și anexării Galiției la Austria), prin intermediul lojei vieneze „Zu den drei Adler” (Cele trei acvile) – „lojă din care făceau parte, printre alții, și contele Gyulay din Zalău, și baronul Samuel Brukenenthal, guvernator al Transilvaniei, dar și românul Vasile Nicula, zis Horea din Albac, care, și datorită acestei apartenențe, în perioada 1779-1784, va fi primit de trei ori de împăratul Iosif al II-lea” (preceptele acestei organizații au fost publicate, în 1875, în revista masonică *Mistria*).<sup>3</sup>

Influența modei masoneriei franceze (inițierea masonică a lui Budai-Deleanu ar fi început în 1783<sup>4</sup>, după revenirea la Viena a poetului<sup>5</sup>, în urma conflictului cu Ioan Bob; cu numai trei ani înainte, în preajma lui 1780, Goethe fusese primit și el în francmasonerie, în 1783 el dobândind deja „ordinul iluminatilor”, sub numele de „Abaris”<sup>6</sup>), ai cărei reprezentanți, între 1789-1848, își împrumutau nume cu sufixul ebraic „-el” (zeu), se va vedea și în opera lui Budai-Deleanu, care va folosi sufixul „-del”/„-el” (zeu) pentru a boteza personaje precum Jundadel, Corcode<sup>7</sup>, Guladel<sup>8</sup>, Cucavel, Parnavel, Șuvel, Aordel, Parpangel, Zundadel, Șundadel<sup>9</sup> etc. În „Comicul Țiganiadei”, Ion Urcan – luând ca sursă dicționarul *romani-român* al lui Gheorghe Sarău, consideră că afixul „-del” („-gel”), cu care se formează unele dintre numele personajelor (Aordel, Parpangel) este un afix onomastic teofor, iar desinența „-el” (Avel, Șuvel) este marca infinitivului verbal, dar în română, acestea sunt percepute ca sufixe diminutive sau peiorative. <sup>10</sup> Megieși firului narativ al Țiganiadei, ne reamintim aici și că, pe filiație masonică, templul lui Zorobabel (fiul lui Salatiel), ridicat în urma celui al lui Solomon și care figura „starea omului actual și a lumii în care suntem cufundați”<sup>11</sup>, cu greu a fost ridicat tocmai datorită *lipsei de unitate* a poporului evreu, întors din exil, din sânul căruia mulți s-au ocupat întâi să-și construiască propriile case, în loc să lucreze la Templu (vreo asemănare cu „oastea de obște” a Țiganiadei?).

Tot datorită francmasoneriei și emigranților francezi (inclusiv sumedenie de bucătari pentru curțile boierești), limba franceză era la modă la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Principate, cărți și periodice franceze circulau în mediile elitiste, ceea ce face ca și la noi, după 1789, anul marii Revoluții franceze (în care masoneria a fost implicată, așa cum, la noi, în revoluția de la 1848, toți liderii pașoptiști erau masoni), ideea de *națiune* (termen prea puțin agreat în Transilvania de unguri și austrieci, care preferau în locul lui sintagma „plebea românească”<sup>12</sup>) să fie deja conturată, iar drumul spre statul național să fie deja început<sup>13</sup>. Kogălniceanu avea să remarcă că „[...] fieștecare caută a se dezrobi de limba românească. Îndată ce copiii lor încep a găngăvi două-trii cuvinte, numai să aibă ceva mijloace, îi pun îndată la pansion ca să învețe franțozește. Pentru românește n-au trebuință, vor învăța-o de la țigani”<sup>14</sup>. Așadar, limba franceză era la modă în tumultul epocii despre care vorbim, precum *lepădarea* de legea strămoșească,

că, înțeleasă ca preludiv al bunăstării, în sânul claselor avute. În această perioadă se formează și ideea restaurării politice și culturale a românilor, în sânul cărora tensiunile și conflictele sociale se păstrează până la începutul epocii moderne (și ne amintim aici mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu, a cărui scânteie se aprinde la un an după moartea lui Budai-Deleanu, în iarna lui 1821, împotriva regimului feudal). Românii nu sunt recunoscuți ca națiune (a se vedea în acest sens și *Supplex Libellus Valachorum*), comunitățile ortodoxe sunt puternic persecutate – ne amintim că și în cadrul „uniunii frățești” de la Căpâlna, din 1437, după răscoala țărănimii de la Bobâlna<sup>15</sup>, nobilii români participanți *au fost obligați să-și schimbe credința pentru a-și păstra privilegiile*; iobăgia încă nu e desființată juridic etc.

Originea latină a limbii române și unitatea poporului român<sup>16</sup> devin subiecte predilecte în operele enciclopediștilor vremii (Nicolae Olahus – și el „român din Orăștie”, după cum îl răsfață D. Murărașu în *Istoria Literaturii Române*<sup>17</sup>–, G. Ureche, M. Costin<sup>18</sup>, D. Cantemir<sup>19</sup>, C. Cantacuzino, I. Inochentie Micu, Gh. Șincai, Petru Maior<sup>20</sup>, Samuil Micu, Ioan Molnar-Piurariu, I. Budai-Deleanu), ultimii dintre ei preluând demersul cronicarilor înaintași în speranța culturalizării și educării maselor largi, pățimăș nevoiașe. Această „romanitate”<sup>21</sup> a fost și cauza încercărilor de „Unire cu Roma” a bisericii ortodoxe, după cum dovedește și manuscrisul *De Unione Ecclesiae Valachorum* (1801) – manuscris donat Institutului „Nicolae Iorga” de către istoricul ceh Josef Macurek –, Unire care a dus însă și la posibilitatea formării intelectuale a viitorilor membri ai Școlii Ardelene, parte dintre ei fii de popi greco-catolici, dar care a dus și la dezbinare în interiorul comunităților.

Modă împinsă spre manie era și „patima” – cum o numește Kogălniceanu – care domnea în Transilvania „și la unii scriitori din Valahia”, *romanomania*, „adece mania de a ne numi romani”. Răzeșul de pe Cogălnic<sup>22</sup> consideră că Petru Maior a avut „nevinovata nenorocire de a produce o școală, destul de numeroasă, de români noi”, care „socot că trag respectul lumii asupra-și, când strigă că se trag din romani, că sunt romani și prin urmare cel dintâi popor din lume.”<sup>23</sup> Sfatul mareului istoric este acela de a ne feri de această manie, care „trage asupra noastră răsul străinilor”<sup>24</sup>.

Dacă nu la modă, cel puțin fățișe și pretutindeni se puteau întâlni lingușirea, lipsa de demnitate a obștii, milogeala, cerșetoria pentru intrarea în grații, vânzarea aproapei și bârfa<sup>25</sup> interminabilă – așa cum am precizat anterior, principalele surse ale defăimării românilor acelor vremi, dar și sursă de inspirație pentru scriitorii vremii. Acestea sunt denunțate de către Budai-Deleanu încă din prima variantă a „epopeii”: „neamul românesc au ajuns acum [...] la atare spiță de giosime, cât doară nu s-ar putea alătura cu niște varvare neamuri a vechimii, iar iroismul lui să vede a fi fost îngropat atuncea, când s-au supus neamului străin, deci nesocotință ar fi să cânt eu fapte iroice, a căror precepere nu are omul care să nascu șerb”. Și dacă ar fi să construim o imagine a condiției spirituale a plebei de secol XVIII, culturală și morală, nu putem să nu-l introducem în scenă pe *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot (1713-1784) sau, de ce nu, pe V. Alecsandri, care detaliază și el moralitatea societății contemporane iluministului din Cigmău, în elocventa *Introducere*

la scrierile lui Constantin Negruzzi (1872): „Crescuți în idei de mândrie boierească, victime aceluși sistem fanariot de corumpere, care avea drept țel și efect degenerarea românilor, nimicirea demnității personale și stingerea simțului de patriotism în sânul lor, ei nu puteau înțelege progresul omenirii, decât ca o pășire pe calea averii și a onoarelor. Trist rezultat al influenței unui șir de guverne bastarde, care de un secol se abătuseră ca niște corbi răpitori, ca niște omizi otrăvitoare asupra țărilor noastre. Orientul ne trimitea ciurma, Fanarul ne adusesse cangrena morală, mai fatală decât toate epidemiile ucigătoare, și din aceea cangrenă se nascu *ciocoismul*, se nascu *umilirea servilă*, se nascu *ambiția egoistă* și toate celelalte stafii funeste, care și până astăzi există printre români, deși însă acum tupilate și ascunse”<sup>26</sup>. Slugărnicia<sup>27</sup> față de ocupanți, rod al servituții, se desprinde în acest context istoric și din faptul că, bunăoară, localități bistrițene precum Lunca Vinului, Vărarea, Strâmba, în urma trecerii pe acolo a împăratului Iosif al II-lea<sup>28</sup>, considerat „bunul împărat”, care i-a salutat pe băștinași cu „Salve sis tu parve Romuli nepos”<sup>29</sup>, și-au schimbat numele în Parva, Nepos, respectiv Romuli. Satul Poiana și-a schimbat denumirea în Saniosif, iar Târnova a devenit Monor pentru că Iosif al II-lea a exclamat „Mon or!” („aurul meu!”) la vederea voinicilor flăcăi nășăudeni<sup>30</sup> etc. Este și această modalitate de manifestare a ospeției un cusur al atitudinii umile și al lipsei de demnitate, de onoare, o reacție a unei mentalități subjugată și dependentă de cei aflați la putere sau de la care ar putea obține diverse avantaje („carele cu bucate”). Poate de aceea personajele reprezentative ale scriitorului din Cigmău sunt țiganii *ca imagine a iobagilor*, prin care se înțeleg, de altfel, după cum subliniază autorul „Țiganiadei”, și alții „carii tocma așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecând.”<sup>31</sup> Ne revine în memorie aici notița din 10 mai 1834, din jurnalul lui Pușchin (contemporan cu Budai-Deleanu), în care acesta exclamă: „[...] eu pot fi supus, rob chiar, dar slugărnice și mășcărici n'am să fiu nici față de împăratul ceresc”<sup>32</sup>.

Din pricina acestei slugărnicii dorește Budai-Deleanu și o limbă românească fără turcisme, grecisme sau ungurisme, toate, în parte, rod al lingușelii față de ocupanți. <sup>33</sup> Căci dacă limba de obște nu poate întâmpina cu strigăte de bucurie revolta spiritului încarcerat și împărțit cu nedreptate, atunci doar muțenia rămâne singura speranță de a linșa, într-o acută suferință, tăcerile mocnite ale unui suflet obidit.

La modă reveniseră în epocă umanității Renașterii: Dante, Cervantes, Tasso, Vico, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola etc, operele acestora fiind lecturi predilecte în epocă.

„Țigani” lui Budai-Deleanu, sugrumați de nevoi o viață întreagă<sup>34</sup>, trăiau precum grăiau: istoviți de metehnele a două imperii ce se îndestulau cu forța unei națiuni ce abia se descoperea pe sine în deplinătate. Izbânda avea să vină o generație mai târziu, prin grai și unitate. Căci, așa cum perora Cicero, „orice robie este mizerabilă, dar cea mai nesuferită este aceea de a sluji unui om josnic, lipsit de rușine, stricat până-n măduva oaselor, pe care nimic nu-l mai poate trezi la realitate”<sup>35</sup>.

La modă erau și discuțiile despre țigani în Viena acelor ani (a se vedea și Aloys Blumauer; același lucru îl precizează și exegeți precum Cornel Regman: „ideea de a înjgheba o armată de țigani e luată din Blumauer. Țiganii erau la modă, atunci, în Viena”<sup>36</sup>), dar și la Berlin (oraș răsfațat de Kogălniceanu, care îl numea Atena Germaniei<sup>37</sup>). Dovadă stau și discuțiile din 1847, de la Palermo, dintre Nicolae Bălcescu și Vasile Alecsandri<sup>38</sup>, pe tema *dezrobirii țiganilor*, și mărturia lui Kogălniceanu, din discursul său de la Academia Română, 1(13) aprilie 1891, intitulat *Dezrobirea țiganilor, ștergerea privilegiilor boierești*,

*emanciparea țăranilor.* Într-o succintă prezentare autobiografică, Kogălniceanu strecoară mărturisirea că Alexandru Humboldt (1769-1859), care îi arăta, în general, un interes deosebit pentru țările române – „atât de necunoscute pe atunci, încât nici numele de români nu se știa”<sup>39</sup> – era foarte dornic să cunoască „în ce constă literatura noastră, și îndeosebi [. . .] soarta și caracteristica țiganilor noștri”<sup>40</sup>.

Care era imaginea țiganilor, la 1800-1830? Iată descrierea lui Kogălniceanu: „[. . .] fiind omenești purtând lanțuri la mâini sau la picioare, ba unii chiar coarne de fier aninate de frunte și legate prin colane împrejurul gâtului. Bătăi crude, osândiri la foame și la fum, închidere în închisori particulare, aruncați goi în zăpadă sau în râuri înghețate [. . .]. Femeia luată de la bărbat, fata răpită de la părinți, copiii ruși de la sânul născătorilor lor și răzleți[și], și despărțiți unii de alții, și vânduți ca vitele la deosebiți cumpărători în cele patru colțuri ale României. Nici umanitatea, nici religiunea<sup>41</sup>, nici legea civilă nu aveau ocrotire pentru aceste nenorocite ființe; era un spectacol grozav, strigător la cer”<sup>42</sup> – la 1726, domeniul Blaj avea 225 de iobagi, 127 jeleri (iobagi de liberă migrație) și 162 de țigani fiscali, aceștia dispersați în diferite părți<sup>43</sup>; cu siguranță Budai-Deleanu a cunoscut și înțeleasă această tagmă a populației autohtone (și astăzi, partea dinspre Cigmău, a Geoargiului, este în mare parte populată de familii de țigani), precum Maxim Gorki, precum Pușchin – după spusele fratelui său, Pușchin, în perioada petrecută la Chișinău, și-a petrecut câteva zile într-o șatră de țigani, fapt ce a inspirat poemul *Țigani*<sup>44</sup>.

„Țigani” lui Budai-Deleanu sunt însă „oamenii așa cum sunt” – o expresie fericită a lui J.-J. Rousseau, acest James Thomson al Franței<sup>45</sup>, care, în *Despre contractul social*, își propune să ia „oamenii astfel cum sunt și legile așa cum pot fi”<sup>46</sup>. Criticos va adăuga, într-o notă explicativă<sup>47</sup>, faptul că „autorul *Țiganiadii*, fiind și el țigan, au părtinut neamului său”. Interpreți precum Elvira Sorohan consideră că „țigani” (lui Budai-Deleanu – n. n.) sunt paradigma oricărui popor care visează ardent la libertate și belșug, perorează excesiv, dar nu e capabil să cucerească totul prin acte de curaj”<sup>48</sup>. Prin urmare, se naște în acest moment al demersului, firesc, întrebarea: de ce *Țiganiada*?

**De ce „Țiganiada”?** Urmărind cele consemnate până aici, de ce a marșat Budai-Deleanu pe „titlul-rea” de *Țiganiada*? De ce personajele sale principale sunt țigani și nu alt neam – desigur, ni s-a sugerat dintru început că toată epopeea este o *alegorie* („căci toată povestea mi se pare că-i numa o alegorie în multe locuri”<sup>49</sup>)? Interpreți precum D. Popovici (deși acuzat de George Ivașcu de concluzii „nu lipsite de o anume exagerare” privitoare la doctrina literară a *Țiganiadei*<sup>50</sup>) constată în acest sens că „puternica originalitate a operei izvorăște în primul rând din calitatea morală a materialului omenesc manevrat. [. . .] poetul aduce în scenă pe țigani, poporul cel mai laș, cel mai egoist, cel mai anarhic și cel mai iremediabil legat de materialitatea vieții”<sup>51</sup>. La rândul său, Ion Určan consideră că „Budai nu a fost emulul vreunui model literar, ci produsul unui climat de eclecticism și de sinteză artistică, un mare creator de literatură și, nu mai puțin, un maestru al discursului plurivoc, priceput ca nimeni altul în a instrumenta și a oculta multiple rețele simbolice și figurative, la toate nivelurile de semnificare ale operei”<sup>52</sup>.

Pornind la drum cu aceste observații ispitite de lectura epopeii și identificând cu ușurință cronologia evenimentelor în „Țiganiada” cât și dorința de originalitate<sup>53</sup> exprimată de Budai-Deleanu, care se ferește să devină un cronicar-epigon (marșând mai degrabă pe modelul lui Cervantes<sup>54</sup> și, ispitit de originalitate, ferindu-se parcă de stilul „serios, sentențios și plin-

de reflexii filosofice”, „rece și ostenitor”<sup>55</sup> al cronicarilor), vom vedea, în cele din urmă, că în ceea ce privește această scriere eroi-comico-satirică<sup>56</sup>, avem de-a face cu un model inedit de „pseudoletopis” liric, în care evenimentele sunt construite caricatural – mai degrabă decât alegoric (ne reamintim aici că și „Letopisețul” lui Neculce aparține aceluiași secol, al XVIII-lea, chiar dacă, ca tendințe, stil și idealuri se circumscribează secolului al XVII-lea, fiind îndeobște tratat alături de Miron Costin<sup>57</sup>). Goana după originalitate este specifică epocii: o vom întâlni inclusiv la Pușchin, care socotea, într-o notă, rămasă în manuscris, că în poemul său, „Poltava”, „cel mai matur” dintre toate cele scrise până atunci, „aproape totul este original”, chiar dacă Mazepa „acționează în poemul meu exact ca în istorie, iar cuvântările sale lămuresc caracterul istoric al acestei figuri”<sup>58</sup>.

Deși prezintă caractere istovite morale și conduse de instincte primare, cu precare posibilități de stivire socială, considerația noastră, așa cum am afirmat și în paragraful anterior, este că Budai-Deleanu face acest lucru tocmai pentru a releva *statutul de tolerat al românului acelor vremi, umilinențele* la care acesta era supus în propria țară de către clasa politică de ocupație, *statutul de iobag al acestuia, încercările de dezrădăcinare prin trecerea la altă credință și la altă limbă decât cele strămoșești*. Faptul că „țigani” sunt, în epopee, „români”, îl exprimă succint și exegeți precum Ion Oană<sup>59</sup> („alegoric, țiganii reprezintă în primul rând pe români. De altfel și din operă reiese că acesta este sensul major al interpretării date țiganilor”), Marta Petreu („Țiganiada este [. . .] o carte despre români: una sarcastică cu slăbiciunile și tarele neevoluantei colectivități românești”<sup>60</sup>), Elvira Sorohan („Poetul, se spune, are în vedere «neamul omenesc», cecitatele celor asupriți și nebunia universală. Încât reducționismul la o singură comunitate națională multulează înțelesul universal al operei.”<sup>61</sup>) etc.

Să nu uităm nici cuvintele mitropolitului Teodosie – precursor al luptei mitropolitului Dosoftei (acesta amintește, printre altele, asemeni lui Budai-Deleanu, că limba noastră e prea săracă, prea „scurtă”) – cuvinte ce însoțesc „Liturghia” din 1680: „nouă jalnic și plânguros lucru iaste într’atâta micșorare și călcare rodului nostru cestui rumănesc, carele odată și el numărât între putearnicile neamuri, și între tarii oameni se număra, iară acumă atâta de supus și de ocărit iaste, cât nice învățatură, nice știință, nice armă, nice legi, nici niceun obicei întru tot rodul, ce să pomeneste astăzi rumân nu iaste, ce ca nește nemearnici și orbi într’un obor învărtindu-se și înfășurându-se, dela străini și dela varvari, doară și dela vrăjmașii rodului nostru, cer și să împrumutează, și de carte și de limbă, și de învățatură”<sup>62</sup>.

Un alt argument că sub numele de „țigan”, în *Țiganiada*, trebuie să vedem românul înrobuit, iobagul (deși credem că am dovedit deja suficient acest lucru până acum), o aduce indirect Delia Grigore, într-un articol din *Cotidianul*, 10 noiembrie 2007, menționând că în documentele mănăstirii Vodița, încă de la prima atestare, din 1385, a rromilor, termenul „așigan”, devenit mai târziu „țigan”, „desemna o stare socială, aceea de *rob*, nicidecum etnia”. Iată așadar încă o susținere cu valoare documentară, a ipotezei noastre. Mergând mai departe, în spațiul românesc, țiganii au fost robi până la jumătatea secolului al XIX-lea<sup>63</sup>. Până și Codul penal din 1818 (atât de cunoscut lui Budai-Deleanu), din Țara Românească, stipula că „Toți țiganii sunt născuți robi”. Să nu uităm că, încă în aprilie 1891, într-o ședință solemnă a Academiei Române, M. Kogălniceanu<sup>64</sup> cerea dezrobirea țiganilor, subliniind faptul că ei nu sunt „lucruri” – ei fiind vânduți și cumpărați precum un lucru, ci suflete, chiar dacă, la 1856, Barbu Știrbei validase deja și

dezrobirea țiganilor particulari, cei domnești și cei ai mănăstirilor fiind *teoretic* eliberați în 1843, respectiv 1847. De aceea „țigani”<sup>65</sup> lui Budai-Deleanu vor să-și facă propria lor țărișoară<sup>66</sup>, să-și aleagă un vodă și o „stăpânie”, „nici să mai fie altora de-ocară”<sup>67</sup>.

De remarcat aici că românii transilvăneni nu au în aceste vremuri nicio clasă stăpânitoare proprie (o „stăpânie”), ci una asimilată nobilimii maghiare, și acest lucru în așa măsură încât – spune D. Prodan – *român* a ajuns să fie sinonim cu *iobag*, *stăpân* cu *ungur*<sup>68</sup> (situația iobagilor ardeleni și a nedreptăților pe care aceștia sunt siliți să le îndure din partea ungarilor fac și obiectul lucrării lui Budai-Deleanu, *De unione trium nationum et constitutiones approbatae Transylvaniae*). Astfel și dezavantajul cultural era enorm, lucru pe care l-am mai subliniat anterior. D. Prodan menționează că „în ochii națiunilor politice români sunt o națiune incultă, barbară, religia lor e oarbă, înecat în superstiții”<sup>69</sup>. Firește, despre *cultură* nu se poate vorbi în lipsa *civilizației*, și viceversa – ambele presupun latifundierea factorului educativ, cizelant, spiritual; dar acești termeni sunt mai presus de ambiguitate în lumea obișnuită românească a secolului al XVIII-lea, în care *aceste noțiuni nu sunt tolerate, așa cum nici națiunea nu era tolerată*. „A fi tolerat” însemna a-ți putea păstra limba și credința strămoșească, a-ți redobândi demnitatea prin atingerea unui prag al confortului național. „A fi tolerat” însemna a fi recunoscut ca aparținând unei majorități cu drepturi social-politice, culturale – o recunoaștere implicită a nației, a națiunii. Ori, în ideologia vremii respective, „a fi tolerat” însemna, *a nu fi român* – iar „a fi român” însemna „a fi rob”. Astfel, identitatea însăși a ființei naționale era negată, cufundată în mocirla sclaviei.

Reiterând, după K. Marx, în Moldova, mai ales, *șerbii erau corfundăți cu țiganii robi*, vânduți cu bucată.<sup>70</sup> Tot Marx notează că, după legea ungară, până la 1848, românii din Transilvania erau asimilați cu grecii, evreii, slavii, armenii, țiganii, opriți să poarte haine și pantaloni de postav, cizme, pălărie mai scumpă de un florin și cămașă din pânză fină, fiind numiți „*plebea vagabondă*”<sup>71</sup> (aceiași autor pune semnule egalității între *țigani* și *robi*, precum ceilalți istorici, contorizând demografic că în ambele principate, Moldova și Țara Românească, „țigani” formează o populație totală de 300.000 de suflete, fiind mai numeroși în Moldova decât în Țara Românească; în Transilvania, Bucovina, Banatul Timișoarei, ei se ridică la 140.000. [. . .] ei înșiși se numesc romi”<sup>72</sup>).

Un ultim argument al acestei întâmpinări îl găsim într-o notă explicativă la discursul lui Goleman, din primul cântec al *Țiganiadei*: „*Alba țigănie*. Nu știu ce-i să zic de acest *epitheton alba*, care nu să poate zice de țigănie, fiind ia din firea sa neagră. Asemene chip de vorbire am auzit eu și de la țărăni noștri (s. n.), când spun ei povești de țigani și-i bajocoresc. De bună samă, de-acolo au împrumutat-o și poetul nostru; și pentru aceasta socotesc eu că trebuie acel *epitheton* să să înțelegă ironic”<sup>73</sup>. La acel moment istoric, după cum aflăm din *Introducerea la scrierile lui Constantin Negruzzi* a lui Vasile Alecsandri, țiganii reprezentau „spectacolul înfiorător al *sclaviei negre, precum țărăni români reprezentau șerbirea albă* (s. n.)”<sup>74</sup>. Așadar, fără doar și poate, această plebe „vagabondă” e reprezentată de „țigani” lui Budai-Deleanu, iar peste „alba țigănie” vom suprapune mai departe, pe parcursul întreprinderii noastre, iobăgimea română.

**Steagul (național).** Discursul lui Drăghici din primul cântec al *Țiganiadei* vine să completeze cele susținute în paragraful anterior<sup>75</sup>, sugerând că lupta împotriva iobăgiei<sup>76</sup> și improprietărea țăranilor erau dezideratele întregii obști („Eu mă tem că n-oi ajunge doară/ Să vad țiganimea la rând pusă”<sup>77</sup> este însă una dintre spaimile scriitorului din Cigmău).



# Sionismul, Israelul și gândirea universală (II)

Andrei Marga

## Bazele intelectuale ale statului Israel

Nahum Goldmann scria (în *Mein Leben als deutscher Jude*, Ullstein, Frankfurt am Main, West Berlin, Wien, 1983) că tragedia Shoah a dus la o consecință deloc voită de Hitler – înființarea statului evreilor după mai mult de optsprezece secole de diasporă silită (Band I, p.461). Cunoscutul președinte al Congresului Mondial Evreiesc din anii crânceni ai celui de al Doilea Război Mondial nu se înșela.

Dar Israelul nu este doar consecința celui de al doilea război mondial și a tragediei fără seamă a Shoah, ci, înainte de orice, reorganizarea poporului evreu pe pământul său din vremurile biblice, la capătul dramaticii diaspore începută sub Vespasian. Această reorganizare este unul dintre evenimentele de cotitură ale istoriei europene de după Napoleon Bonaparte și una din cele mai mari schimbări în istoria ulterioară (vezi Andrei Marga, *Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul*, Hasefer, București, 2009, p. 154). Ea a avut, prin forța lucrurilor, „origini intelectuale”, cum ne spune principala analiză a genezei statului evreilor (vezi Shlomo Avineri, *The Making of Modern Zionism. The Intellectual Origins of the Jewish State*, Basis Books Inc. Publishers, New York, 1981).

Deja înăuntrul iluminismului european s-au petrecut deșteptări ale conștiinței de sine ale multor popoare. Evreii nu au făcut excepție. Una din deșteptările conștiinței evreiești a venit, în mod interesant, oarecum din afara reflecției evreilor, alta dinăuntrul ei.

Din afară a venit recunoașterea identității culturale de extraordinară durabilitate a evreilor de către Herder (în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784). Cunoscutul filosof a fost uimit de rezistența în timp, în mijlocul altor popoare, a culturii străvechi a evreilor, care pare să-l fi și inspirat în teoria sa a specificului cultural al popoarelor. Dinăuntru a venit viziunea lui Moses Mendelsohn (*Jerusalem, oder über die religiöse Macht und Judentum*, 1783). Vestitul rabin berlinez a specificat iudaismul prin legislația cu baza în revelație și a argumentat că nu este pe lume vreo forță care să poată lua sub control reduta conștiinței de sine.

Ambele deșteptări, din partea lui Herder și din cea a lui Mendelsohn, au încurajat puternic conștiința de sine a evreilor europeni. Cu un pas nou, Nachman Krochmal (*The Guide to Perplexes of our Time*, 1851) a putut proceda la integrarea evreilor în schema lui Hegel a națiunilor cu contribuții universale, Heinrich Graetz (*Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (1853-1876) a susținut că *Legea* iudaică este orientată practic, iar rabinii Alkalai și Kalischer au preluat mesajul din naționalismul european al timpului și au arătat că evreilor le revine sarcina de a aduce redemptiunea (mîntuirea) pe Pământ prin reconstruirea „Casei Sfinte”. Apoi Peretz Smolenskyn (*Let us search our ways*, 1881) a identificat cereasca „Cetate a lui Dumnezeu” cu Palestina, iar Leo Pinsker a pus problema emigrării evreilor ruși și români spre Țara Sfântă.

Problema practică a construirii statului evreilor

s-a pus de imigranții evrei din Palestina, sub conducerea lui David Ben Gurion. Între timp printre imigranți luase formă „sionismul laburist” (cu Aaron David Gordon) și se forma armata permanentă (la inițiativa lui Vladimir Jabotinsky). Rabinul Kook a argumentat pentru legarea a trei lucruri: mișcarea seculară a sionismului, proiectul statului Israel și renașterea iudaismului și a arătat că noul stat „va împlini redemptiunea nu prin războaie sfinte (holy wars), ci prin salvarea completă a întregii umanități”.

Ben Gurion, care venise din Rusia deja în 1906, a fost cel dintâi confruntat cu întrebarea: ce fel de stat va fi Israelul? Răspunsul celebrului fondator al statului Israel a fost acela că organizarea statului ca stat are prioritate, dar, în condițiile în care mulți evrei se întorc din Exil, statul evreilor va trebui să fie mai mult decît o mașinărie birocratică – un stat model, adică un stat cu componente sociale și spirituale clare. Shlomo Avineri spune pe drept că „revoluția sionistă a rămas mereu pentru Ben Gurion nu doar o revoluție politică. Ea trebuia să fie acompaniată, de asemenea, de revoluția socială și spirituală” (p. 216). Ca urmare, odată cu crearea statului Israel nu numai că s-a realizat obiectivul politic al mișcării sionismului, dar s-a creat „un nou focus normativ și public pentru existența evreiască” (p.218).

Mulți evrei se întreabă astăzi asupra rezultatului proiectului sionist. Nu mai menționez că inamicii speculează orice diferențiere a punctelor de vedere și abia așteaptă să înregistreze divergențe. De pildă, recent, face un val știrea că evreii din Israel ar pleca în alte țări – ceea ce nu se confirmă, chiar dacă se confirmă că evreii, chinezii și japonezii călătoresc enorm, pretutindeni. Evreii pot avea diferențe și divergențe, dar, în covârșitoare majoritate, ei știu prea bine, dintr-o lungă istorie, cum să facă din diferențe motorul dezvoltării, nu blocajul ei.

Vreau să fac aici două observații privind construcția statului Israel.

Prima este aceea că cei care i-au gândit organizarea și cei care îi continuă și-au dat seama din timp că nici socialismul inspirat de teoriile secolului al XIX-lea și nici liberalismul clasic nu mai sînt adecvate timpului nostru. Proiectul statului Israel a trecut dincoace de ambele – de socialismul consacrat și de liberalismul cunoscut și este un proiect el însuși în mers. În vreme ce alte societăți își cheltuie energia importantă într-o luptă sterilă cu un trecut intrat în muzeu, Israelul a știut să abordeze creativ realități extrem de dificile. Desigur, un cetățean sau altul poate fi nesatisfăcut cu măsurile sociale, altul cu cele liberale – dar unde în lume s-a găsit soluția pe care fiecare să o accepte? Orice s-ar spune, politicienii Israelului au meritul covârșitor – într-o epocă mai curînd conformistă, în care unii sau alții cred că „istoria s-a sfișit” – că, spre deosebire de alți politicieni, caută soluția.

A doua observație este aceea că diaspora, care a revenit, cum le place sioniștilor să spună, din Exil, a înregistrat pe contul vieții proprii experiențe dureroase. Destul să amintim eșecul „asimilării” în țările europene, faptul că refugiul sub umbrela socialismului internațional a avut consecințe tot tragice, apoi incomparabila tragedie a Shoah-ului și, ulterior, ostilitatea țărilor din jur. Trebuie adăugate

imediat și experiențele fericite: regăsirea vieții evreiești în plinătatea ei, faptul că Israelul a făcut față oricărui atac armat la adresa sa, că Israelul este una dintre țările cele mai democratice, mai prospere și mai inovative ale lumii, că prestigiul Israelului crește continuu printre oamenii de bună credință din lume. Mai trebuie adăugate și experiențele căutării de soluții în situații noi ale istoriei, cu necunoscutele și dificultățile lor. Se înțelege că mentalitatea evreilor de astăzi are de prelucrat toate aceste experiențe. Dar meritul cetățenilor Israelului este acela că prelucrarea dă deja rezultate impunătoare în varii domenii, pentru întreaga lume.

## Sionismul în gîndirea universală

În prefața (1958) la *Rahel Varnhagen. La vie d'une juive allemande à l'époque du romantisme* (Tierce, Paris, 1986) Hannah Arendt a evocat extraordinara afirmare de personalități și opere evreiești pe cursul emancipării din țările europene. Nahum Goldmann a evocat, în *Mein Leben als deutscher Jude* (Ullstein, Frankfurt am Main, 1983), profunzimea joncțiunii culturale la care au ajuns la un moment dat evreii și germanii. La capătul dinspre noi, Jürgen Habermas a arătat (*Der deutschen Idealismus der jüdischen Philosophen*, în *Philosophisch-politische Profile*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973), împotriva tezei lui Carl Schmitt, a „purificării” culturii germane de influențele evreiești, că realitatea pe solul german este cea a unei osmoze inextricabile a filoanelor german și evreiesc. Shlomo Avineri, cu *The Making of Modern Zionism. The Intellectual Origins of the Jewish State*, (1981) a reconstituit extraordinara fenomenologie culturală ce stă la baza statului evreilor. Aș adăuga observația că nu mai puțin extraordinară este elaborarea de opere religioase și filosofice de anvergură universală de către personalitățile evreiești care au lucrat la articularea viziunii sionismului și au promovat-o energic.

\*

Să recitim *Der Stern der Erlösung* (1921), cartea lui Franz Rosenzweig. Aceasta încheia, cum se știe, frământările vestite ale autorului în jurul convertirii la creștinism cu elaborarea unei viziuni filosofice noi asupra vieții și apoi asupra iudaismului și asupra relației dintre iudaism și creștinism.

Franz Rosenzweig pleacă de la întrebarea simplă: cum poate omul prins în țesătura evenimentelor istoriei să ajungă la adevăruri general valabile? Răspunsul său a constat în trecerea curajoasă dincoace de istorizarea adevărului, pe care a găsit-o la Hegel și la mentorul naționalismului și al anilor săi de formare, Meinecke, cu argumentul că în urma și-rului de adevăruri ale istorismului a rămas, totuși, „moartea și omorîrea”. Așa stînd lucrurile, adevărurile istorismului nu ne mai obligă, în situația creată în lume la începutul secolului al XX-lea, și trebuie căutat altceva – o alternativă la istorism. Timpul încrederii legitime în domnia rațiunii în istorie a trecut.

Prima inițiativă de gîndire de mare pondere asumată de Franz Rosenzweig a fost denunțarea lungii epoci a dominației filosofice a „rațiunii”, de la Thales la Hegel („de la Ionia la Jena”, cum spune el!) și recîștigarea unui nou punct de plecare pentru înțelegerea vieții. În percepția lui, acesta este „moartea (Tod)”. Autorul volumului *Der Stern der Erlösung* aduce „moartea” în punctul de plecare al imaginii filosofice, demers la care se va atașa Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927), venit probabil pe o cale proprie,

☞



pentru a ridica fenomenul sfârșitului ineluctabil al vieții la rangul de temă caracteristică a filosofiei pe care o socotim contemporană.

Franz Rosenzweig procedează imediat la restabilirea religiei drept componentă inerentă vieții și, mai departe, la recuperarea iudaismului din tendințele de muzealizare ce au însoțit procesul „asimilării” evreilor europeni. *Der Stern de Erlösung* este locul în care se argumentează filosofic pentru părăsirea „asimilării” și pentru „disimilare” prin reorientarea spre iudaism și o nouă înțelegere a relației dintre iudaism și creștinism. Aici se formulează o nouă filosofie ce pune într-o legătură proprie Omul, Lumea și Dumnezeu, iar pe alt plan, Creația, Revelația, Redempțiunea și se relansează imaginea apostolului Pavel al iudaismului și creștinismului ca două ramuri ce urcă din aceeași tulpină (vezi, pentru detalii, Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, Compania, București, 2014, p. 330-334). Iudaismul și creștinismul sînt privite de Franz Rosenzweig drept două „paradigme ale redempțiunii (mîntuirii)” pe care Dumnezeu le stabilește. Împreună, ele exprimă „finitudinea de nedepășit a existenței umane” (Stephan Moses, *Der Engel der Geschichte*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main, 1994, p. 48-49), doar lui Dumnezeu revenindu-i să judece ceea ce s-a făcut și să ne comunice rezultatul.

\*

Gershom Scholem nu numai că a restituit istoria misticiei evreiești, avînd Kabbala ca nucleu, nu numai că a arătat importanța religiei în istorie, nu numai că a adus istoria religiilor în miezul căutărilor filosofice, dar a și arătat cum s-a ajuns la acești pași. Într-o evocare (*Zur Sozialpsychologie der Juden in Deutschland 1900-1930*, 1978, reluată în Gershom Scholem, *Judaica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, Band 4), el semnală faptul că „sioniștii aprobau, într-adevăr, identitatea lor evreiască, legătura între trecutul și viitorul lor, dar cunoașterea lor a chestiunilor evreiești era în mare și în detalii neînsemnată, pe cît de puternic era sentimentul legăturii lor” (p. 251). Erau însă dispuși să învețe. Gershom Scholem mărturisește că tocmai acestor oameni, el și generația sa de tineri evrei germani, avea să li se adreseze cu cercetările lor. Chemarea unei Margaret Susman, în anii douăzeci, la abdicarea de sine a iudaismului, i s-a părut „perversă”, iar afirmația lui Moritz Steischneider, conform căruia rămîne ca iudaismului să i se asigure o „înarmorîntare decență”, a socotit-o revoltătoare. Gershom Scholem și-a propus să opună „lichidatorilor erudiți ai iudaismului” ieșiți din Iluminism restabilirea, printr-o cercetare proprie, a întregii tradiții a iudaismului (vezi și Maurice-Ruben Hayoun, *O istorie intelectuală a iudaismului*, Hasefer, București, 1999, vol.2, p. 401-403). Aceasta însemna o cuprinzătoare investigație istorică, căreia Gershom Scholem avea să i se dedice cu o forță de penetrație rară.

Gershom Scholem a și spus, de altfel, că a fost pus în mișcare de impulsurile ce au venit dinspre sionism. Cercetarea misticiei evreiești el a văzut-o ca „parte a mișcării orientate spre renașterea poporului evreu, ca un întreg viu, prin care a devenit posibilă o nouă perspectivă asupra istoriei evreiești” (*Judaica*, 1973, III, p. 261). În fapt, Gershom Scholem a ridicat, prin extraordinara sa operă, un monument al moștenirii evreiești, ca achiziție a umanității întregi.

Mai mult, Gershom Scholem a observat (vezi *Judaica*, 1970, II) că „asimilarea” a inclus un „start fals” – „tăgăduirea naționalității evreiești” în relația germano-evreiască și „considerarea germanilor ca avangardă a evreilor” (p. 25). Ca alternativă la această asimetrie a istoriei, el a furnizat argumentele pentru ideea simbiozei culturale germano-evreiești. În definitiv, spunea el, idealismul clasic german are

surse și în *kaballa* lui Isaac Luria, adusă pe solul german cîndva în dreptul lui Jakob Böhme. Iar dacă o cultură cu anvergura culturii germane, putem adăuga noi, poartă urmele simbiozei, ce se poate spune în cazul altor culturi?

Nu numai atît, însă. Gershom Scholem a schimbat, prin chiar exemplul personal, profilul calificării celui care vrea să facă științe sociale. Cum a remarcat, la un moment dat, Habermas, exemplul profesorului de la Jerusalem atestă că „marii filologi și istorici ai științelor spiritului sînt totdeauna un pic juriști, teologi și filosofi” (Jürgen Habermas, *Die verkleidete Tora. Rede zum 80. Geburtstag von Gershom Scholem*, în Jürgen Habermas, *Politik, Kunst, Religion*, Reclam, Stuttgart, 1978, p. 131).

Gershom Scholem a făcut un pas și mai departe. Pe baza travaliului său în reconstituirea istoriei misticiei a rezolvat dificile probleme teoretice ce țin de epistemologia domeniului și de filosofia istoriei. Pe de o parte, el a arătat că „și grandoarea unei tradiții devine sesizabilă abia în mediul unei apropieri obiectualizante”, ceea ce implică „mijlocirea cu problemele prezentului”. Pe de altă parte, Gershom Scholem a arătat cel dintîi cum ideile unei tradiții ajung istoricește să treacă de granițele acesteia și să supraviețuiască în sinteze noi. Mistica lui Isaac Luria culminează în teodiceea „*Kontraktion Gottes*”, care trece în „dialectica naturii” a lui Schelling, în teoria istoriei a lui Hegel și Marx și în „nihilismul” ce reacționează la ea. Speculația asupra naturii trece pe nesimțite în iluminism, care nu este deloc străin de premise mistice, iar ideile religioase au trecut în politică, care nu s-a putut rupe de trecut. Gershom Scholem a dat această privire asupra istoriei care vine pînă în zilele noastre și se dovedește mai bine susținută de fapte istorice reconstituite cu acuratețe.

Mai nou, unii discipoli vor să lărgească optica lui Gershom Scholem dinspre interpretarea mesianismului iudaic în orizontul apocalipsei spre considerarea „deschiderii (openness)” conținută în ideea mesianică: „încercarea lui Gershom Scholem de a oferi o versiune mai dramatică și mai mistică a ideii mesianice în iudaism l-a dus prea departe. Scholem exagerează centralitatea uneia dintre versiunile existente ale mesianismului ca fiind singura autentică, minimalizînd celelalte versiuni ca fenomene derivate” (Moshe Idel, *Messianic Mystics*, Yale University Press, New Haven & London, 1998, p. 32). Astfel de dezvoltări sînt de înțeles, fiind în funcție de noi optici filosofice și de alte experiențe ale vieții, dar ele au ca teren de emergență tocmai opera de anvergură unică pe care Gershom Scholem ne-a lăsat-o în teritoriul înțelegerii istoriei misticiei și a lumii ei. Privirea lui, ca om contemporan cu cele mai mari grozăvii ale istoriei, era, foarte probabil, întoarsă mai mult spre trecut. Îmi dau seama și din satisfacția (pe cît putem intui!) pe care o avea să evoce (în *Les grand courants de la mystique juive*, Payot, Paris, 1968) anecdota extrem de grăitoare privind evoluția spirituală a umanității legată de Baal Schem: transformarea istorică a fost atît de profundă, încît din misterul lumii nu a mai rămas nimic, iar kabbaliștii înșiși, altădată cunoscători ai secretelor lumii, au rămas să scrie istoria a ceea ce a fost (p. 368). Dar chiar în abordarea istorică el a văzut o anticipare a viitorului – ceea ce era esențial.

\*

Martin Buber trece pe bună dreptate ca „filosof al dialogului” (vezi Maurice S. Friedman, *Martin Buber, The Life and Dialogue*, Routledge, London and New York, 2002). Habermas i-a făcut recent elogiul la Jerusalem (vezi *Martin Buber – Dialogphilosophie in zeitgeschichtlichen Kontext*, în *Im Sog der Technokratie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013). De numele lui Martin Buber s-a legat curentul „se-

cularismului religios” și al unei critici a religiei care caută să readucă omul la relația cu Dumnezeu, dincolo de ceremonialele sociale, devenite fatal formale, ce se revendică din religie. Chiar gîndirea creștină a fost influențată de el, unii (precum protestantul J. Coert Rylaarsdam) considerînd că „prin Martin Buber iudaismul și creștinismul se îmbogățesc reciproc”, alții (ca iezuitul Donald J. Moore) că „cei care se socotesc creștini devin mai credincioși sarcinii și vocației lor, fiecare în felul său, urmînd spiritul lui Buber”.

Începuturile lui Martin Buber sînt legate de sionism. După doctoratul la Berlin, în 1904, el a devenit lider al mișcării „sionismului cultural”, ce talona și uneori concura „sionismul politic”, și a fondat „Der Jude” (1916), publicația cea mai influentă a evreimii gemane de atunci. Privită cronologic, opera sa ilustrează, între 1900 și 1922, cînd pleacă în Palestina, „o graduală dezvoltare de la o perioadă timpurie de misticism, printr-o perioadă de existențialism, la o perioadă finală de dezvoltare a filosofiei dialogice” (Maurice S. Friedman, op. cit, p. 29). Prin misticismul german Martin Buber ajunge la mistică evreiască. Pentru el „răul este echivalent cu scindarea interioară și separarea de temeiul vieții, iar redempțiunea vieții este realizarea unei unități trăite ce nu îndepărtează disensiunile în individ, dar face efectivă unitatea și perfecțiunea lumii” (p. 32-33). Martin Buber concentrează viziunea sa în „restabilirea unității persoanei și crearea astfel a unei unice ardori a voinței” (p. 34). Iudaismul – explicitării căruia Martin Buber i-a consacrat reflecții din 1909 pînă în 1952, ce au luat formă în cartea *Iudaismul* (1923) – este profilat într-un mod original: ca „relație de mutualitate între Dumnezeu și om” (p. 12), ca „menținere în fața lui Dumnezeu în imediatitatea relației dintre Eu și Tu” (p. 17), ca „relație lăuntrică” (p. 19), ca asumare de către individ a întregii istorii a propriului popor (p. 25), care este o „realitate culturală” (p. 27), ca „aspirație spre unitate”. Adică „spre unitatea în sînul individului. Spre unitate între membrii divizați ai poporului și unitate între națiuni. Spre unitatea omului și a oricărui lucru viu, spre unitatea lui Dumnezeu și a lumii” (p. 35). Această unitate i-a fost refuzată mereu evreului, acum ea poate fi, și se cuvine să fie, începutul vieții sale.

Martin Buber a făcut distincția principială, plină de consecințe, dintre „relația dintre oameni” și „raportarea la lucrurile” din lume, dintre prezentarea Eu-lui ca „actor” în relația cu ceilalți oameni și prezentarea lui ca „observator” în relația cu lucrurile. Filosofia lui s-a organizat în jurul acestei distincții și a explorării relației Eu-Tu. Notoria sa capodoperă *Ich und Du* (1923) începe cu teza: „lumea ca experiență aparține perechii de cuvinte *Ich* și *Es*. Perechea de cuvinte *Ich-Du* întemeiază lumea relației” (ediția Reclam, Stuttgart, 1995). Ea continuă cu delimitarea „sferelor în care se constituie lumea relației”: „viața cu natura”, „viața cu oamenii” și „viața cu esențele spirituale” (p. 6). Apoi ea caută să derive realitățile vieții oamenilor din relația dialogică Eu-Tu (p. 6). Aceasta a fost privită de Martin Buber ca relație în care latura performativă, „performativul are întîietate” („*Vorrang des Performativen*”, cum observă Habermas, sau ca relație nemijlocită, cum ar spune Feuerbach).

Filosofia devenită de referință a lui Martin Buber se originează în vederile unui tînăr energic și talentat angajat profund să elaboreze „sionismul cultural”. El a considerat că „o justificare umanistă a ideii sioniste este necesară” (cum sesizează Habermas, p. 43) și a elaborat-o, adăugînd de fapt, la ceea ce preconiza Theodor Herzl, o dimensiune de care abordările sioniste ulterioare nu au făcut abstracție.

# Descripțiile

Bertrand Russell

În cadrul unei „rupturi” și apoi a unei polemici stăruitoare cu idealismul obiectiv neohegelian de la începutul secolului, Bertrand Russell (1872-1970) a elaborat atomismul logic, a doua ipostază a neopozitivismului, după „filosofia simțului comun” a lui Moore. Apoi, în răstimpul unei biografii, sub multe aspecte excepțională, filosoful englez a publicat un șir impresionant de scrieri în domeniile filosofiei, logicii, matematicii. Viziunea filosofică a tuturor acestor scrieri are ca nucleu o serie de opțiuni formulate între 1908-1918. În cadrul acestora s-a instalat convingerea, ce avea să marcheze practic întregul neopozitivism din perioada interbelică, potrivit căreia lumea este ansamblul de fapte, iar limba care le redă este o limbă edificată după criterii de logică oferite de logica simbolică. Cât timp nu se ajunge la o asemenea limbă, considera Russell, se produc diverse erori. Filosoful englez avea să contribuie hotărâtor la consolidarea concepției neopozitiviste – al cărei caracter eronat avea să fie dezvăluit mai târziu chiar și de către unii adepți ai neopozitivismului – după care filosofia ar trebui să-și reducă sarcinile la clarificarea logică a limbajului.

Russell a influențat profund neopozitivismul interbelic prin tehnicile de analiză logică a limbajului pe care le-a elaborat. Este vorba, în primul rând, de teoria tipurilor logice, menită să ofere o dezlegare la paradoxele logico-matematice, care a preconizat introducerea unor restricții în ceea ce privește enunțurile cu „toți”, „toate”, restricții ce aveau să fie preluate de pozitivismul logic. Este vorba apoi de teoria descripțiilor<sup>1</sup>, prin care Russell a abordat problema existenței obiectelor. Din punctul său de vedere, există ceea ce poate fi numit și nu ceea ce este doar descris. El consideră că se creează iluzia unor existențe ca urmare a articulării cuvintelor. În datele ei esențiale, poziția sa a rămas tributară nominalismului (Pentru detalii, vezi Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, Editura Compania, București, 2014, p. 269-272).

**A**m avut deja ocazia să menționăm „funcțiile descriptive”, adică expresii ca „tatăl lui  $x$ ” sau „sinusul lui  $x$ ”. Acestea urmează să fie definite după ce vom fi definit mai întâi „descripțiile”.

O „descripție” poate fi de două feluri, hotărâtă și nehotărâtă (sau ambiguă). O descripție nehotărâtă este o expresie de forma „cineva/ o persoană oarecare” [*a so-and-so*], iar o descripție hotărâtă este o expresie de forma „acela/o persoană anumită” [*the so-and-so*] (la singular). Să începem cu prima.

„Pe cine am întâlnit?” „Eu am întâlnit un om”. Aceasta este o descripție foarte nehotărâtă. Prin urmare, nu ne îndepărtăm de uzanță în terminologia pe care o folosim. Întrebarea noastră este: Ce afirm în realitate când afirm „Eu am întâlnit un om”? Să presupunem, pentru moment, că aserțiunea mea este adevărată și că de fapt l-am întâlnit pe Jones. Este clar că ceea ce afirm nu este „Eu l-am întâlnit pe Jones”. Eu pot să spun „Eu am întâlnit un om, dar acesta nu a fost Jones”; în acest caz, deși mint, eu nu mă contrazic, cum aș face-o dacă, atunci când spun eu am întâlnit un om, vreau să spun în realitate că l-am întâlnit pe Jones. Este de asemenea clar că persoana căreia îi vorbesc poate înțelege ce spun, chiar dacă este un străin și n-a auzit niciodată de Jones.

Putem însă merge mai departe: nu numai

Jones, dar niciun om real nu intră în enunțul meu. Faptul acesta devine evident când enunțul este fals, deoarece atunci nu mai există niciun motiv să se presupună că Jones ar intra în propoziție mai degrabă decât oricine altcineva. Într-adevăr, enunțul ar rămâne semnificativ, deși nu ar putea fi adevărat, chiar dacă nu ar exista niciun om. „Eu am întâlnit un unicorn” sau „Eu am întâlnit un șarpe de mare” este o aserțiune perfect semnificativă, dacă știm ce înseamnă să fii un unicorn ori un șarpe de mare, cu alte cuvinte, care este definiția acestor monștri fabuloși. Astfel, doar ceea ce putem numi concept intră în propoziție. În cazul „unicornului”, de exemplu, nu există decât conceptul: nu există, undeva printre umbre, și ceva imaginar ce poate fi numit „un unicorn”. Prin urmare, din moment ce este semnificativ (deși fals) să spui „Eu am întâlnit un unicorn”, este clar că această propoziție, analizată corect, nu conține ca și constituant „un unicorn”, deși conține conceptul „unicorn”.

Problema „imagnarului”, cu care ne confruntăm aici, este o problemă foarte importantă. Induși în eroare de gramatică, marea majoritate a logicienilor care s-au ocupat de această chestiune au urmat căi greșite. Ei au considerat forma gramaticală ca fiind un ghid mai sigur în analiză decât este ea de fapt. Ei nu au știut care diferențe în forma gramaticală sunt importante. „Eu l-am întâlnit pe Jones” și „Eu am întâlnit un om” ar fi socotite tradițional ca propoziții de aceeași formă, însă în realitate ele sunt de forme diferite: prima desemnează o persoană reală, Jones; în timp ce a doua implică o funcție propozițională și devine, când este explicată: „Funcția ‘Eu l-am întâlnit pe  $x$  și  $x$  este om’ este uneori adevărată.” (Să reținem că am adoptat convenția de a folosi „uneori” ca neimplicând mai mult de o dată.) Evident, această propoziție nu este de forma „Eu l-am întâlnit pe  $x$ ”, care justifică existența propoziției „Eu am întâlnit un unicorn”, în ciuda faptului că nu există un asemenea lucru precum „un unicorn”.

În lipsa aparatului funcțiilor propoziționale, mulți logicieni au fost conduși spre concluzia că există obiecte imaginare. S-a dedus, de exemplu, de către Meinong,<sup>2</sup> că putem vorbi de „munte de aur”, „pătrat rotund” și așa mai departe; că putem construi propoziții adevărate cu asemenea subiecte; prin urmare ele trebuie să aibă o oarecare existență logică deoarece altfel propozițiile în care ele apar ar fi fără sens. În astfel de teorii, mi se pare, se manifestă lipsa aceluia sentiment al realității ce trebuie păstrat chiar și în cele mai abstracte studii. Logica, îndrăznesc să susțin, nu trebuie să admită un unicorn mai mult decât o poate face zoologia, cu toate că ea este preocupată de trăsăturile ei mai abstracte și mai generale. Este o evaziune dintre cele mai de compătimite și lipsite de valoare a spune că unicornii au o existență în heraldică, în literatură ori în imaginație. Ceea ce există în heraldică nu este un animal în carne și oase, care se mișcă și respiră din proprie inițiativă. Ceea ce există este o imagine sau o descripție în cuvinte. În mod similar, a susține că Hamlet, de exemplu, există în lumea sa proprie, adică în lumea imaginației lui Shakespeare, la fel de adevărat precum (să zicem) a existat Napoleon în lumea obișnuită, înseamnă a spune ceva ce în mod deliberat creează confuzie sau este confuz în cel



Maria Pop Timaru

Naștere

mai înalt grad. Nu există decât o singură lume, lumea „reală”: imaginația lui Shakespeare este parte din ea, iar gândurile pe care le-a avut când a scris Hamlet sunt reale. La fel sunt și gândurile ce ne vin în minte când citim piesa. Ține însă de însăși esența ficțiunii faptul că doar gândurile, sentimentele, etc., în Shakespeare și cititorii săi, sunt reale și că nu există, pe lângă acestea, un Hamlet obiectiv. După ce se iau în considerare toate sentimentele trezite de Napoleon în scriitorii și cititorii istoriei, nu se ajunge la omul real; pe Hamlet însă îl epuizezi în acest fel. Dacă nu s-ar gândi nimeni la Hamlet, n-ar rămâne nimic din el; dacă nu s-ar fi gândit nimeni la Napoleon, el ar fi avut grijă din timp ca cineva să o facă. Simțul realității este vital în logică și oricine jonglează cu el, pretinzând că Hamlet are un alt fel de realitate, face un deserviciu gândirii. Un simț robust al realității este foarte necesar în conturarea unei analize corecte a propozițiilor despre unicorni, munți de aur, pătrate rotunde și alte asemenea pseudo-obiecte.

Conform simțului realității vom insista asupra faptului că nu trebuie admis nimic „imagar” în analiza propozițiilor. Dar, în definitiv, dacă nu este nimic imagar, se poate pune întrebarea cum am putea admite ceva imagar? Răspunsul este că, ocupându-ne de aceste propoziții, ne ocupăm în primă instanță de simboluri și, dacă atribuim semnificația grupurilor de simboluri care nu au nicio semnificație, vom cădea în eroarea de a admite lucruri imaginare, în singurul sens în care aceasta este posibil, anume, ca obiecte descrise. În propoziția „Eu am întâlnit un unicorn”, toate cuvintele împreună formează o propoziție semnificativă, iar cuvântul „unicorn” singur este semnificativ în exact același fel ca și cuvântul „om”. Cele două cuvinte „un unicorn” nu formează însă un grup subordonat cu o semnificație proprie. Astfel, dacă atribuim în mod fals semnificație acestor două cuvinte, ne aflăm împovărați cu „un unicorn” și cu problema cum poate exista un astfel de lucru într-o lume în care nu există unicorni. „Un unicorn” este o descripție nehotărâtă care nu descrie nimic. Ea nu este o descripție nehotărâtă care descrie ceva imagar. O astfel de propoziție ca „ $x$  este imagar” are înțeles doar atunci când „ $x$ ” este o descripție, hotărâtă sau nehotărâtă; propoziția va fi adevărată în cazul în care „ $x$ ” este o descripție care nu descrie nimic. Dar, în orice







caz, faptul că descripția „x” descrie ceva sau nu descrie nimic nu este un constituent al propoziției în care ea apare; ca și „un unicorn” de mai sus, ea nu este un grup subordonat cu o semnificație proprie. Toate acestea rezultă din faptul că, atunci când „x” este o descripție, „x este imaginar” ori „x nu există” nu este un nonsens, ci este totdeauna semnificativă și uneori adevărată.

Putem trece acum la definirea în general a semnificației propozițiilor care conțin descripții ambigue. Să presupunem că vrem să facem un enunț despre „cineva” [*a so-and-so*], unde „acei cineva” [*so-and-so's*] sunt acele obiecte care au o anume proprietate  $\Phi$ , adică acele obiecte  $x$  pentru care funcția propozițională  $\Phi x$  este adevărată. (De exemplu, dacă luăm „un om” ca exemplificare a lui „cineva” [*a so-and-so*],  $\Phi x$  va fi „ $x$  este o ființă omenească.”) Să enunțăm acum proprietatea  $\Psi$  a lui „cineva” [*a so-and-so*], adică să afirmăm că „cineva” [*a so-and-so*] are aceeași proprietate pe care o are  $x$  când  $\Psi x$  este adevărată. (De exemplu, în cazul propoziției „Eu am întâlnit un om”,  $\Psi x$  va fi „Eu l-am întâlnit pe  $x$ .”) În aceste împrejurări propoziția că „cineva” [*a so-and-so*] are proprietatea  $\Psi$  nu este o propoziție de forma „ $\Psi x$ ”. Dacă ar fi o astfel de propoziție, „cineva” [*a so-and-so*] ar trebui să fie identică cu  $x$  pentru un  $x$  corespunzător; și deși (într-un sens) aceasta poate fi adevărat în anumite cazuri, într-un anume caz precum „un unicorn” cu siguranță nu este adevărat. Tocmai faptul că enunțul conform căruia „cineva” [*a so-and-so*] are proprietatea  $\Psi$  nu este de forma  $\Psi x$  îi dă posibilitatea lui „cineva” [*a so-and-so*] să fie, într-un sens clar determinabil, „imaginar”. Definiția este următoarea:

Enunțul conform căruia „un obiect având proprietatea  $\Phi$  are proprietatea  $\Psi$ ” înseamnă:  
„Enunțarea reunită a lui  $\Phi x$  și  $\Psi x$  nu este întotdeauna falsă”.

Din punctul de vedere al logicii, aceasta este aceeași propoziție ca cea care ar putea fi exprimată prin „unele  $\Phi$  sunt  $\Psi$ ”; din punct de vedere retoric există însă o diferență pentru că într-un caz este o sugestie de singularitate, iar în celălalt caz de pluralitate. Nu acest aspect este însă important. Important este faptul că, atunci când sunt riguros analizate, propozițiile ce sunt cuvânt de cuvânt despre „cineva” [*a so-and-so*] nu conțin niciun constituent reprezentat de această expresie. Acesta este motivul pentru care astfel de propoziții pot fi semnificative chiar și atunci când nu există un astfel de lucru precum „cineva” [*a so-and-so*].

Definiția existenței, așa cum este ea aplicată la descripțiile ambigue, rezultă din ceea ce s-a spus la sfârșitul capitolului precedent. Spunem că „oamenii există” ori „un om există” dacă funcția propozițională „ $x$  este o ființă omenească” este uneori adevărată; și, în general, „cineva” [*a so-and-so*] există dacă „ $x$  este cineva [*a so-and-so*]” este uneori adevărată. Putem traduce aceasta într-un alt limbaj. Propoziția „Socrate este un om” este desigur echivalentă cu „Socrate este o ființă omenească” însă nu este chiar aceeași propoziție. Este din „Socrate este o ființă omenească” exprimă relația subiectului și a predicatului; este din „Socrate este un om” exprimă identitatea. Este reprobabil faptul că neamul omenesc a ales același cuvânt „este” pentru aceste două idei complet diferite – fapt reprobabil pe care, desigur, un limbaj simbolic îl remediază. Identitatea din „Socrate este un om” este

identitatea dintre un obiect denumit (acceptând „Socrate” ca nume, sunt unele rezerve explicate ulterior) și un obiect descris ambiguu. Un obiect descris ambiguu va „exista” atunci când cel puțin una dintre propozițiile de acest fel este adevărată, adică atunci când există cel puțin o propoziție adevărată de forma „ $x$  este cineva [*a so-and-so*]”, unde „ $x$ ” este un nume. Descripțiilor ambigue (spre deosebire de cele hotărâte) le este caracteristic faptul că poate exista orice număr de propoziții adevărate având forma de mai sus – Socrate este un om, Platon este un om, etc. Astfel „un om există” se deduce din Socrate sau Platon sau din orice altcineva. În cazul descripțiilor hotărâte, pe de altă parte, forma corespunzătoare a propoziției, anume, „ $x$  este acela [*the so-and-so*]” (unde  $x$  este un nume), nu poate fi adevărată decât pentru cel mult o valoare a lui  $x$ . Aceasta ne conduce la subiectul descripțiilor hotărâte, care urmează a fi definite într-un mod analog celui folosit pentru descripțiile ambigue, însă mai complicat.

Ajungem astfel la subiectul principal al acestui capitol, anume, definirea cuvântului *the* (la singular). Un aspect foarte important în definirea lui „cineva” [*a so-and-so*] este valabil în egală măsură pentru „acela” [*the so-and-so*]; definiția ce se impune este o definiție a propozițiilor în care apare această expresie și nu o definiție a expresiei însăși luată izolat. În cazul lui „cineva” [*a so-and-so*] acest fapt este destul de evident; nimeni nu a putut presupune că „un om” este un obiect determinat, ce putea fi determinat prin sine însuși. Socrate este un om; Aristotel este un om, însă nu putem deduce că „un om” înseamnă ceea ce înseamnă „Socrate” și, de asemenea, ceea ce înseamnă „Platon” și „Aristotel” din moment ce aceste trei nume au semnificații diferite. Cu toate acestea, chiar dacă am enumera toți oamenii din lume, nu rămâne nimic despre care să putem spune: „Acesta este un om și nu numai atât, el este omul [*the a man*]”, entitatea esențializată care este un om nedeterminat fără a fi cineva anume”. Este, fără îndoială, limpede că orice există în lume este determinat: dacă acesta este un om el este un om determinat și nu oricare altul. Prin urmare, nu poate exista o astfel de entitate precum „un om” care să fie opusă oamenilor particulari. În consecință, este firesc faptul că noi nu definim „un om” în sine, ci doar propozițiile în care el apare.

În cazul lui „acela” [*the so-and-so*], aceste lucruri este în egală măsură adevărat, deși la prima vedere mai puțin evident. Putem demonstra că acest fapt trebuie să fie adevărat analizând diferența dintre un nume și o descripție hotărâtă. Să luăm propoziția: „Scott este autorul lui Waverley”. Avem aici un nume, „Scott”, și o descripție, „autorul lui Waverley”, care se referă la aceeași persoană. Deosebirea dintre un nume și toate celelalte simboluri poate fi explicată după cum urmează:

Un nume este un simbol simplu al cărui înțeles este ceva ce poate apărea doar ca subiect, adică ceva de tipul a ceea ce [...] am definit ca un „individual” sau un „particular”. Un simbol „simplu” este un simbol care nu are nicio parte care să fie simbol. Astfel, „Scott” este un simbol simplu pentru că, deși are părți (adică litere separate), aceste părți nu sunt simboluri. Pe de altă parte, „autorul lui Waverley” nu este un simbol simplu deoarece cuvintele care compun expresia sunt părți care sunt simboluri. Dacă, așa cum poate fi adevărat, orice pare a fi un „individual” se poate într-adevăr analiza în continuare, va trebui să ne mulțumim cu ceea ce se poate numi „individuali relativi”, termeni care de-a lungul contextului în discuție nu sunt niciodată analizați și nu apar niciodată

altfel decât ca subiecte. Iar în acest caz, va trebui să ne mulțumim în consecință cu „nume relative”. Din punctul de vedere al problemei noastre, adică al definirii descripțiilor, faptul că ele sunt nume absolute ori doar nume relative poate fi ignorat, din moment ce el se referă la etape diferite în ierarhia „tipurilor”, având în vedere că trebuie să comparăm cupluri precum „Scott” și „autorul lui Waverley”, care se referă ambele la același obiect și nu ridică problema tipurilor. Putem, prin urmare, să tratăm, deocamdată, numele ca fiind capabile de a fi absolute; nimic din ceea ce va trebui să spunem nu va depinde de această presupunere, însă formularea poate fi astfel puțin scurtată.

Avem, așadar, două lucruri de comparat: (1) un nume, care este un simbol simplu, ce desemnează în mod direct un individual care este înțelesul lui de drept, independent de înțelesurile tuturor celorlalte cuvinte; (2) o descripție, ce constă din mai multe cuvinte, ale căror înțelesuri sunt deja stabilite, din ele rezultând ceea ce urmează a fi luat drept „înțeles” al descripției.

O propoziție ce conține o descripție nu este identică cu propoziția care rezultă atunci când se substituie descripția printr-un nume, chiar dacă numele denumește același obiect pe care descripția îl descrie. „Scott este autorul lui Waverley” este evident o propoziție diferită de propoziția „Scott este Scott”: prima este un fapt din istoria literară, a doua este un truism trivial. Dacă punem pe oricine altcineva decât Scott în locul expresiei „autorul lui Waverley”, propoziția noastră ar deveni falsă și deci nu ar mai fi, cu siguranță, aceeași propoziție. Se poate spune însă că propoziția noastră are în esență aceeași formă ca (să zicem) „Scott este Sir Walter”, în care două nume se referă la aceeași persoană. Răspunsul este că, dacă „Scott este Sir Walter” înseamnă de fapt „persoana numită ‘Scott’ este persoana numită ‘Sir Walter’”, atunci numele sunt folosite ca descripții: adică individualul, în loc să fie numit este descris ca persoana având acel nume. Acesta este un mod în care numele sunt frecvent folosite în practică și, de regulă, nu există nimic în frazeologie care să indice dacă ele sunt folosite în acest mod ori ca nume. Când un nume este folosit direct, numai pentru a indica despre ce vorbim, el nu este parte din faptul asertat sau din fals, dacă se întâmplă ca aserțiunea noastră să fie falsă; el este parte doar din simbolismul prin care ne exprimăm gândirea. Ceea ce vrem să exprimăm este ceva ce ar putea (de exemplu) fi tradus într-o limbă străină; este ceva pentru care cuvintele sunt vehicule, fără a fi parte. Pe de altă parte, când facem o propoziție despre „persoana numită ‘Scott’”, numele real „Scott” intră în ceea ce asertăm și nu doar în limba folosită pentru a face aserțiunea. În aceste condiții, propoziția noastră va fi diferită dacă substituim „persoana numită ‘Sir Walter’”. Dar, atât timp cât folosim numele ca nume, că spunem „Scott” ori spunem „Sir Walter” este la fel de irrelevant pentru ceea ce asertăm ca și dacă vorbim engleza ori franceza. Astfel, atâta timp cât numele sunt folosite ca nume, „Scott este Sir Walter” este aceeași propoziție trivială ca „Scott este Scott”, fapt ce completează dovada că „Scott este autorul lui Waverley” nu este aceeași propoziție ca cea care rezultă substituind „autorul lui Waverley” cu un nume, indiferent de numele ce poate fi substituit.

Când folosim o variabilă și vorbim de o funcție propozițională, să zicem  $\Phi x$ , procesul aplicării enunțurilor generale despre  $x$  la cazurile particulare va consta din substituirea literei „ $x$ ” cu un nume, admitând că  $\Phi$  este o funcție ce are individuali drept argumente. Să presupunem, de

exemplu, că  $\Phi x$  este „întotdeauna adevărată”; fie, să zicem, „legea identității”  $x=x$ . Prin urmare, putem substitui „ $x$ ” cu orice nume dorim și vom obține o propoziție adevărată. Presupunând pentru moment că „Socrate”, „Platon” și „Aristotel” sunt nume (o presupunere foarte prietă), putem deduce din legea identității că Socrate este Socrate, Platon este Platon, iar Aristotel este Aristotel. Comitem însă o eroare dacă îndrăznim să deducem, fără alte probleme, că autorul lui Waverley este autorul lui Waverley. Aceasta rezultă din ceea ce tocmai am demonstrat și anume, dacă într-o propoziție substituim „autorul lui Waverley” cu un nume, obținem o propoziție diferită. Ceea ce înseamnă, aplicând rezultatul la cazul nostru: dacă „ $x$ ” este un nume, „ $x = x$ ” nu este aceeași propoziție ca „autorul lui Waverley este autorul lui Waverley”, indiferent ce nume poate fi „ $x$ ”. Astfel, din faptul că toate propozițiile de forma „ $x = x$ ” sunt adevărate nu putem deduce, pur și simplu, că autorul lui Waverley este autorul lui Waverley. De fapt, propozițiile de forma „acela [*the so-and-so*] este acela [*the so-and-so*]” nu sunt întotdeauna adevărate: este necesar ca acela [*the so-and-so*] să existe (termen ce va fi explicat numaidecât). Propoziții ca actualul rege al Franței este actualul rege al Franței, ori pătratul rotund este pătratul rotund, sunt false. Când substituie un nume cu o descripție, funcții propoziționale ce sunt „întotdeauna adevărate” pot deveni false, dacă descripția nu descrie nimic. Nu există niciun mister în aceasta de îndată ce înțelegem (fapt demonstrat în paragraful precedent) că atunci când substituie o descripție rezultatul nu este o valoare a funcției propoziționale în cauză.

Putem defini acum propozițiile în care apare o descripție hotărâtă. Singurul lucru ce distinge „acela” [*the so-and-so*] de „cineva” [*a so-and-so*] este implicația de unicitate. Nu putem vorbi de „locuitorul Londrei” [*the inhabitant of London*] deoarece a locui în Londra este un atribut ce nu este unic. Nu putem vorbi de „actualul rege al Franței” deoarece el nu există; putem însă vorbi de „actualul rege al Angliei”. Prin urmare, propozițiile despre „acela” [*the so-and-so*] implică întotdeauna propozițiile corespunzătoare despre „cineva” [*a so-and-so*], cu completarea că nu există mai mult de un obiect. O propoziție ca „Scott este autorul lui Waverley” nu ar putea fi adevărată dacă Waverley nu ar fi fost niciodată scris, ori dacă l-ar fi scris mai mulți oameni; după cum nu ar putea fi adevărată nicio altă propoziție rezultând dintr-o funcție propozițională  $x$  prin substituirea lui „ $x$ ” cu „autorul lui Waverley”. Putem spune că „autorul lui Waverley” înseamnă „valoarea lui  $x$  pentru care ‘ $x$  a scris Waverley’ este adevărată”. Astfel, de exemplu, propoziția „autorul lui Waverley a fost scoțian” implică:

- (1) „ $x$  a scris Waverley” nu este întotdeauna falsă;
- (2) „dacă  $x$  și  $y$  a scris Waverley,  $x$  și  $y$  sunt identici” este întotdeauna adevărată;
- (3) „dacă  $x$  a scris Waverley,  $x$  a fost scoțian” este întotdeauna adevărată.

Aceste trei propoziții, traduse în limbajul uzual, exprimă:

- (1) cel puțin o persoană a scris Waverley;
- (2) cel mult o persoană a scris Waverley;
- (3) oricine a scris Waverley a fost scoțian.

Toate aceste trei propoziții sunt implicate de

„autorul lui Waverley a fost scoțian”. Invers, cele trei propoziții împreună (dar nu două dintre ele) implică faptul că autorul lui Waverley a fost scoțian. De aici, cele trei propoziții împreună pot fi considerate ca definind ceea ce se înțelege prin propoziția „autorul lui Waverley a fost scoțian.”

Putem simplifica oarecum aceste trei propoziții. Prima și a doua împreună sunt echivalente cu: „Există un termen  $c$  astfel că ‘ $x$  a scris Waverley’ este adevărată când  $x$  este  $c$  și este falsă când  $x$  nu este  $c$ ”. Cu alte cuvinte, „Există un termen  $c$  astfel că ‘ $x$  a scris Waverley’ este întotdeauna echivalentă cu ‘ $x$  este  $c$ ’”. (Două propoziții sunt „echivalente” când ambele sunt fie adevărate, fie false). Avem aici, în primul rând, două funcții ale lui  $x$ , „ $x$  a scris Waverley” și „ $x$  este  $c$ ”, și formăm o funcție a lui  $c$  considerând echivalența acestor două funcții ale lui  $x$  pentru toate valorile lui  $x$ ; afirmăm apoi că funcția lui  $c$  care rezultă este „uneori adevărată”, adică ea este adevărată pentru cel puțin o valoare a lui  $c$ . (În mod evident, ea nu poate fi adevărată pentru mai mult de o valoare a lui  $c$ .) Aceste două condiții împreună sunt definite ca dând înțelesul propoziției „autorul lui Waverley există”.

Putem defini acum „termenul care satisface funcția  $\Phi x$  există”. Aceasta este forma generală pentru care avem cazul particular de mai sus. „Autorul lui Waverley” este „termenul satisfăcând funcția ‘ $x$  a scris Waverley’”. Iar „acela” [*the so-and-so*] va implica întotdeauna referința la o funcție propozițională, sau la aceea care definește proprietatea care face un lucru „cineva” [*a so-and-so*]. Definiția noastră este următoarea:

„Termenul care satisface funcția  $\Phi x$  există” înseamnă:

„Există un termen  $c$  astfel încât  $\Phi x$  este întotdeauna echivalentă cu ‘ $x$  este  $c$ ’.”

Pentru a defini „autorul lui Waverley a fost scoțian” mai trebuie să luăm în considerare a treia din cele trei propoziții și anume, „Oricine a scris Waverley a fost scoțian”. Astfel „autorul lui Waverley a fost scoțian” este:

„Există un termen  $c$  astfel încât (1) ‘ $x$  a scris Waverley’ este întotdeauna echivalentă cu ‘ $x$  este  $c$ ’, (2)  $c$  este scoțian.

Și în general: „termenul satisfăcând  $\Phi x$  satisface  $\Psi x$ ” este definit ca însemnând:

„Există un termen  $c$  astfel încât (1)  $\Phi x$  este întotdeauna echivalentă cu ‘ $x$  este  $c$ ’, (2)  $\Psi c$  este adevărată.”

Aceasta este definiția propozițiilor în care apar descripții.

Este posibil să avem multe cunoștințe cu privire la un termen descris, adică să cunoaștem multe propoziții cu privire la „acela” [*the so-and-so*], fără să cunoaștem de fapt ce este „acela” [*the so-and-so*], adică fără să cunoaștem vreo propoziție de forma „ $x$  este acela [*the so-and-so*]” unde „ $x$ ” este un nume. Într-o povestire polițistă propozițiile despre „omul care a făcut fapta” sunt acumulate, în speranța că în cele din urmă ele vor fi suficiente pentru a demonstra că A a făcut fapta. Putem chiar merge atât de departe încât să spunem că, în toate cunoștințele precum cele ce pot fi exprimate în cuvinte – cu excepția lui „acesta” și „acela” și a altor încă câteva cuvinte al căror înțeles diferă în diferite împrejurări – nu apare niciun nume, în sensul strict al cuvântului, iar cele ce par a fi

nume sunt în realitate descripții. Ne putem întreba în mod semnificativ dacă „Homer” a existat, ceea ce nu am putea face dacă „Homer” ar fi un nume. Propoziția „acela [*the so-and-so*] există” este semnificativă, fie că este adevărată ori falsă; dar dacă  $a$  este acela [*the so-and-so*] (unde „ $a$ ” este un nume), cuvintele „ $a$  există” sunt lipsite de sens. Existența nu poate fi asertată semnificativ decât în cazul descripțiilor hotărâte sau nehotărâte; pentru că, dacă „ $a$ ” este un nume, el trebuie să numească ceva: ceea ce nu numește ceva nu este un nume și deci, dacă este destinat a fi un nume, este un simbol lipsit de înțeles, în timp ce o descripție, precum „actualul rege al Franței”, nu devine incapabilă de a apărea semnificativ doar pe motivul că ea nu descrie nimic, dat fiind faptul că ea este un simbol complex, al cărui înțeles este derivat din acela al simbolurilor ce o constituie. Astfel, când ne întrebăm dacă Homer a existat, folosim cuvântul „Homer” ca o descripție prescurtată: o putem înlocui cu (să zicem) „autorul Iliadei și al Odiseei”. Aceleași considerații sunt valabile pentru aproape toate întrebările celor ce par a fi nume proprii.

Când descripțiile apar în propoziții, este necesar a se distinge între ceea ce se poate numi ocurențe „primare” și „secundare”. Distincția abstractă este următoarea. O descripție are o ocurență „primară” atunci când propoziția în care ea apare rezultă din substituirea lui „ $x$ ” într-o funcție propozițională  $\Phi x$  cu o descripție; o descripție are o ocurență „secundară” când rezultatul substituiri lui  $x$  în  $\Phi x$  cu o descripție dă doar în parte propoziția respectivă. Un exemplu va fi clarificator. Să analizăm propoziția „actualul rege al Franței este chel”. Aici „actualul rege al Franței” are o ocurență primară, iar propoziția este falsă. Orice propoziție în care o descripție care nu descrie nimic are o ocurență primară este falsă. Să analizăm acum „actualul rege al Franței nu este chel”, apoi substituim „ $x$ ” cu „actualul rege al Franței”, iar apoi negăm rezultatul, ocurența descripției „actualul rege al Franței” este secundară, iar propoziția noastră este adevărată; dacă însă luăm „ $x$  nu este chel” și substituim „ $x$ ” cu actualul rege al Franței, atunci „actualul rege al Franței” are o ocurență primară, iar propoziția este falsă. Confuzia dintre ocurențele primare și ocurențele secundare este o sursă ușoară de erori în ce privește descripțiile.

Descripțiile apar în matematică mai ales sub forma funcțiilor descriptive, adică „termenul având relația R față de  $y$ ”, ori „R al lui  $y$ ”, cum se poate spune prin analogie cu „tatăl lui  $y$ ” și fraze similare. A spune „tatăl lui  $y$  este bogat”, de exemplu, înseamnă a spune că următoarea funcție propozițională a lui  $c$ : „ $c$  este bogat, și ‘ $x$  a generat  $y$ ’ este întotdeauna echivalentă cu ‘ $x$  este  $c$ ’”, este „uneori adevărată”, adică este adevărată pentru cel puțin o valoare a lui  $c$ . Evident ea nu poate fi adevărată pentru mai mult de o valoare.

#### Note

- 1 Din *Introduction to Mathematical Philosophy*, George Allen & Unwin, Ltd., London, 1919, Cap. 16.
- 2 *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, 1904.

Traducerea s-a făcut după Bertrand Russell, *Descriptions, in 20-th Century Philosophy: The Analytic Tradition*, Morris Weitz Ed., The Free Press, New York, Collier-Macmillan Limited, London, 1966.

Traducere din limba engleză:  
**Delia Marga**

# Obytovna O2- Kolin (3)

Robert Diculescu



Marius Silviu Georgescu

Reflexie Euroborus

Vine peste el aerul cald al dimineții. Acesta se strecoară ușor pe fereastra camerei ca un hoț. Îl prinde în brațe și îl scutură zdravăn de umeri. I se închid ochii de oboseală. Aerul dimineții îi atacă trupul. Toate stadiile oboselii le-a încercat din nou. Și le va repeta în ordinea cunoscută zilnic. Pe toate le va colecționa în peturi și sticle. Le va împacheta, ambala și ține în peturi să nu mai treacă trupul lui prin ele. Stop stadiilor de prelucrare a trupului! Stop tăierii copacilor! Stop otrăvirii apelor! Stop pârjolirii pământurilor din calea inamicului! Ah! Oh! Copacii Tătrei devastați. Ar fi nevoie de un incendiu. Ar fi nevoie de explozii în lanț. Bine organizate. Distrugerea calculată este cea mai eficientă distrugere. Distrugerea pe dinafară se opune vehement autodistrugerii.

Oboseala-Staroczech este pentru zile negre. Mai sunt puțini țechini pentru o bere slabă și foarte, exagerat, incredibil de ieftină. Cei loviți mișește de ea se întind pe iarba de lângă Peny-market și dorm un somn al amiezii ce se poate prelungi până spre seară. Nimeni nu-i va deranja. Numai să îndrăznească!

Dar nimic nu este comparabil cu berea la țap de la Harlei. Merită încercată și reîncercată. Berea băută în Harlei lângă sediul Poliției din Kolin are un gust mai înțepător, tărie sporită și muzica din tonomat te poate asurzi, deturna și arunca cu forța în altă parte. Într-o parte din care te întorci mai greu spre realitatea căminului, fabricii sau a șefilor. Nimeni nu mai vrea să se întoarcă până când nu este nevoit să o facă. Cineva îi nevoiește mereu pe acești neconsolați nevoiași. Altcineva le stă în cap și le dă ordine contradictorii. Cu totul altcineva are grijă de viața lor când ei nu mai reușesc să o facă, iar asta se întâmplă de la naștere până acum și va continua în același fel, de acum până în coșciug. Toți sunt asistați de către cei mai buni asistenți sociali. Merită să crezi în salvarea lor specializată.

La amiază era deja unul lovit întins pe o masă din Harlei. Din când în când se mai trezea și mai

cerea un rând. Chelnerița îl trimitea acasă. El mai cerea încă un rând. Ultimul rând. Chelnerița urla la el să plece spre casă. Nicio comandă în plus pentru el. Nicio gură de lichid și nicio milă pentru prăbușirea peste masă. Aici nu este hotel, hostel sau adăpost de bețivi. Vezi cumva vreun pat aici și eu nu-l văd? Vezi cumva tablourile acelea din pereți cu fete goale care îți fac semne, se dau la tine, îți vorbesc fără ca tu să înțelegi ce spun? Fetele acelea din tablouri nu există, doar tu le vezi și poți vorbi despre ele. Sunte fete avinion, parașute, rable, storcătoare de primă mână. Toate la grămadă adunate în Harlei. Nimeni nu te ascultă. În cele din urmă nici tu nu te mai asculți și trebuie să te lași păgubaș cu minciunile pe care le tot repeți celor din bar. Cei încă vii nu te cred. Tu ești singurul din bar care pretinzi că există tablourile pe acei pereți ai barului fără să fie. Nu există tablouri, dar nici bar și nici cei care spun că tu minți. Doar muzica din tonomat există pentru ei și berea din halbă. Muzica încântă urechea, inima, rinichii în același timp. Muzica este simultană, repetitivă, tălmăduitoare.

În baie a dat peste altul cu pantalonii în vine



Gheorghe Crăciun

Dialog

prăbușit peste colacul wc-ului și îngânând cântecele tâmpite. Noroc că există lângă chiuveță un pișoar și poți să-ți faci treaba nederanjat. Omul îngână în spatele tău cântecelele lui repetitive. Îngână meticolos, neobosit cântecele cehești, iar tu urinezi într-o mare pace lichidul păcii depline. Urină revărsată peste toate ochiurile pișoarului. Pace vouă!

Din pace spre zgomot este doar un pas de făcut și urmează să-l faci la ieșirea din bar.

\*

Când ei au crezut că prind din urmă câștigul au sfârșit prin aș da seama că este din nou un mare gol câștigat. Ești câștigat treptat de gol și asta pare să fie singurul tău câștig. Este tot ce ți se poate oferi cu generozitate.

Dar au continuat sau au fost forțați să continue fuga după câștig. Uneori ești prins într-o capcană în care ce crezi că vei lua potul și ai mereu în tine teama de a nu pierde șansa viitorului câștig. Câștigul este o promisiune de care nu poți să nu te agăți decât într-un mod disperat și doritor de a înhăța tot ce îți oferă. Joci un joc periculos. Acesta hrănește toate speranțele adormite în tine. Câștigul nu este de ajuns niciodată. Pierzi în lupta cu câștigul. Unde este câștigul? Când câștigi pentru totdeauna câștigul? Care este câștigul tău?

Câștigi acel câștig care nu se cumulează. Câștigi ce nu îți dai seama că vei câștiga tocmai în timp ce pierzi. Ce câștigi nu mai ajungi să vezi deoarece tu vrei câștigarea altui câștig.

Vii într-un loc, apoi fugi spre altul, vrei neapărat să cucerești iluzia câștigului. Câștigul te câștigă fără a introduce nimic în buzunarul tău. Rămâi agățat de iluzia lui ademenitoare, o ții strâns de mână pentru a nu te rătăci. Îi ești un sclav fidel. Dai totul pe care nu îl ai pentru a pune mâna pe sufletul iluziei și a o strânge un pic în brațe. Pentru a-i simți mângâierea.

De cele mai multe ori rămâi agățat de haina câștigului. Haina este ca o frânghie, unde îți vei spânzura pe rând toate celelalte dorințe, care nu au nicio legătură cu câștigul. Pierzi și continui să crezi că nu. Continui lupta asta în timp ce pierzi repetând neîncetat că nu pierzi. Alții pierd! Tu nu pierzi. Numai tu nu ai cum să pierzi vreodată! Ești un câștigător născut, ci nu făcut, construit, sau ambalat ca alții. Ești câștigătorul veritabil! Cel care va preda rețeta succesului în viitor celor doritori de marele câștig

\*

Lumina cucerește încet camera. Ciorapii purtați la cumpărături matinale dorm în teniși. Contează să aibă în fiecare zi la plecarea din cămin ciorapi și chiloți curați. Să stea întinși pe pat gata de folosire. Să aibă urme de zâmbet și urme de ruj pe ei. Impresia artistică ține loc de multe.

Motatul negru al căminului sforăie lângă aparatul ness-cafe de lângă camera administratoarei. Olga-blonda, una din administratoarele căminului, a pus de curând un afiș la camera unde doarme. Pe el scrie în cehă și în română: Nu deranjați! Respectați-mi programul!

Violează-mă și nu mă mai respecta atâta! Asta nu scria.

Fumatul doar jos în fața căminului. Mergem repede, mergem până acolo la gardul din fața scării. Sărăm cu parașuta!

# Națiunea română în doliu

RiCo

Încerc să nu citesc prea mult pe net, pentru că plutește o doză prea mare de agresivitate în aer și acum avem nevoie de pace și gânduri bune. În "industria" asta muzicală autohtonă nu suntem atât de mulți. În seara aceea am fi putut fi oricare dintre noi acolo. Aș fi putut fi eu. Mi se pare greu de crezut câtă otrăvă a plutit în jur zilele astea... și câte minciuni... Cine e vinovat și cine nu? Nu știu. Momentan mi-e groază de ce se întâmplă în jurul meu - și știu că niciunul dintre prietenii mei nu a ajuns milionar în "industria" asta.

Amânarea concertelor pentru a ține doliu este o prostie! În primele zile după tragedie, aproape toate concertele LIVE de club din întreaga țară au fost anulate sau amânate... Cel mai important eveniment dintre acestea cred că era al celor de la *Implant pentru refuz*, care organizau un concert aniversar la Timișoara, împlinind 20 de ani de la înființare. În același timp, nu am auzit de concerte de cover-band-uri amânate sau anulate; nu am auzit de petreceri de Halloween anulate, nu am auzit de festivaluri cu artiști "playback" anulate...

Întotdeauna? Concertele trebuie să fie întotdeauna, dedicate artiștilor și persoanelor drage care nu se mai află alături de noi. Ar trebui compuse piese pentru situația dată, ar trebui să iasă mai multă lume în cluburi, la concerte LIVE, să se dovedească că această scenă este vie și activă... dar Statul a dat tonul dimpotrivă, ca să limiteze numărul de concerte în cluburi. Statul ar trebui însă să vină în sprijinul artiștilor de gen, în sprijinul cluburilor care pot dovedi că au o activitate culturală, artistică... se pot găsi soluții dacă asta s-ar dori.

Eu văd toată mișcarea din zilele ce au urmat tragediei drept un afront adus Vieții, a cântărilor de club LIVE (ceea ce asta și înseamnă, VIU, "cântări în direct, în fața ta, pe scenă"). Nimic nu poate înlocui așa ceva.

Se caută țapi ispășitori pentru un lucru foarte simplu: Legea interzicerii fumului în localuri, mult amânată din 2002. În aceste "zile de doliu național" dacă exista cineva cu coloană în guvern, legea aceasta trebuia aprobată ÎN REGIM DE URGENȚĂ.

Bucureștiul însă o lălaie cu scandaluri în presă

și te miri ce mai născocesc de la o zi la alta. În perioada asta se mușamalizează alte întâmplări recente și șocant de reale din lumea afacerilor, iar presa centrală a pornit inițial în căutarea unei persoane vinovate pentru această tragedie: un țap ispășitor... după care a urmat etapa în care se vânau declarații șocante de la indivizi de rând care în viața lor nu au călcat într-un astfel de club și care nu au habar că există o scenă culturală paralelă cu lumea materială, plastică, în care trăiesc ei: începând de la mesaje violente împotriva rockerilor precum "acei oameni au meritat să moară" până la condamnarea unui gen muzical (deja condamnat de posturile comerciale de radioteleviziune) prin afirmații de genul "rockerii sunt sataniști" sau "acel concert a fost un ritual satanic".

Ceea ce nu se povestește (pentru că... ar fi o reclamă gratuită) este faptul că aici nu a fost vorba de o petrecere banală de Halloween, ci de un CONCERT DE LANSARE DE ALBUM ("Mantras of War") al formației bucureștene *Goodbye to Gravity* (semnată la Universal Music România), un act cultural care s-a dorit să fie mai deosebit prin folosirea unor efecte pirotehnice într-un spațiu închis, lucru realizat la multe alte spectacole în trecut...

M-am scârbit de toate mesajele primite pe Facebook despre incident, cei care se folosesc de tragedie pentru a organiza concerte caritabile în diverse orașe ale țării (având pretextul de a aduna bani la intrare pentru a fi donați celor care necesită îngrijiri, când de fapt organizatorii locali urmăresc profitul din consumația băuturilor la bar)... Cireașa de pe tort care m-a stârnit să scriu acest editorial este faptul că artiști precum Adrian Copilul Minune donează 5.000 de euro pentru victimele din Colectiv iar oameni publici precum Gigi Becali vor să suporte costurile spitalizărilor pentru cei care trebuie tratați peste hotare (cel din urmă făcând inițial o declarație publică prin care-i califică pe toți cei prezenți la concert sataniști!). Toate marșurile de solidaritate și seri de solidaritate nu vor refăce viața celor care rămân cu sechele fizice și psihice după vindecarea arsurilor și nu vor umple golul din sufletele celor care au pierdut pe cineva în incendiul de la București.

Declarațiile altora au fost mai puțin promo-

vate. O asistentă medicală aflată cu slujba la fața locului descrie empatic pe net impresiile ei după accident: "Ne-am dus senini. Credeam că e un incendiu banal; am fost al doilea echipaj la fața locului. Primele două victime. Totul era ca un coșmar. Tineri desfigurați mergeau, urlau și se târau. Eram două salvări; am implorat plângând pe cei de la dispecerat că sunt sute de oameni arși. Plângeam. Săreau arșii pe mine, urlau - și nu puteam să plecăm cu fata rănită grav; nu se dădeau din drum. Au venit alți patru grav răniți, se izbeau în salvare; le curgea pielea, carnea - și urlau să nu îi las în urmă".

Ce parere ai de întregul SCANDAL clădit atent de mass media în jurul focului de la Colectiv? Artiștii nu ar trebui să își anuleze cântările, ci dimpotrivă SĂ CÂNTE ca publicul și spiritul celor vii să dovedească că cei care și-au pierdut viața pe scenă nu au făcut-o în zadar... TOȚI artiștii ar trebui să cânte LIVE - muzică ORIGINALĂ. TREBUIE făcute cât mai multe concerte live ACUMA și trebuie să se țină momente de reculegere la fiecare cântare în amintirea victimelor din Colectiv.

Toți sunt lași, începând cu patronii de club, care evită controalele și până la artiștii care cântă pe bilete nefiscalizate și vor să evite posibilitatea contactului cu oameni trimiși de ANAF în localuri.

Sunt sigur că cei care au decedat la club și-ar fi dorit să vadă mai mulți artiști pe scenă și mai mult public în sălile țării în această perioadă - ori la noi s-a impus și s-a întâmplat exact opusul.

Nu pretind că le știu pe toate, doar exprim idei și păreri la care alții poate nu s-au gândit (că altfel le-ar fi expus deja online). Pot fi complet greșit, dar am convingerea că s-au anulat festivalurile de la Iași (unde sala Casei de cultură este una bine dotată, cu un circuit de ieșiri bine pus la punct, poate chiar și cu sistem de alarmă în caz de incendiu, fiind vorba de o sală unde nu este voie să se fumeze) sau la Timișoara (Timișoara Rock Festival era în plină desfășurare în acel weekend în aer liber!) doar pentru că aici era vorba de mase de oameni ca să nu cumva să aibă gândul "Colectiv" să înceapă o nouă revoluție, cu scandări împotriva guvernanților.

"Națiunea română în doliu" este o minciună gogonată, care văd că a prins la mase. Contraexemplul perfect este campionatul național de fotbal, care nu a anulat niciun meci din etapa recentă, ci a ținut un moment de reculegere la începutul fiecărui meci; alte contraexemple sunt diversele cluburi care au organizat petrecerile de Halloween planificate cu o lună de zile înainte... S-au înăbușit acțiunile de concerte LIVE, ATĂT!

Îmi pare extrem de rău pentru toți cei care au murit. Îmi pare sincer rău pentru toți cei care urmează să trăiască o viață traumatizată din cauza evenimentelor din Club Colectiv, vineri 30 octombrie 2015.

Niște tineri au murit cântând, au murit lansând un album - alți tineri au murit pentru că au vrut să aibă parte de un act cultural - să meargă la un concert. NOI trebuie să le urmăm exemplul. TINERII care au murit TRAGIC și-ar fi dorit să vadă că lumea MERGE la concerte, la FORMAȚIILE CARE CÂNTĂ în cluburi și țin momente de reculegere pentru cei decedați. ACEASTA, cred eu, este calea bună, sănătoasă și firească.



# Cel mai trist pescăruș și poetul cu ochi înăuntru

Claudiu Groza

Cu un program foarte atractiv și generos, conceput de curatorul Andreea Andrei, Festivalul „Eurothalia” al Teatrului German de Stat a adus în toamna asta la Timișoara și două producții internaționale speciale, care au suscitat deopotrivă interesul publicului și pe al breslei teatrale. (Doar pe cele două mi-a permis timpul să le văd; altfel însă, oferta a fost și mai bogată, cu producții ale gazdelor, ca *Electra* regizat de Bocsárdi László ori *Hotel PM* al Andreei Gavrilii, și spectacole invitate, între care itinerantul de succes *Ești un animal*, *Viskovitz!* de la Teatrul vâlcean „Anton Pann” sau montarea franco-belgiană a lui Wim Vandekeybus.)

Despre *Pescărușul* înscenat la OKT/Teatrul Municipal din Vilnius, Lituania, de Oskaras Koršunovas, am spus încă după reprezentare că este cel mai trist – adică cel mai încărcat de tristețe – spectacol pe care l-am văzut vreodată după clasicul text cehovian. Iar asta e chiar o judecată de valoare, întâi simțită, apoi asumată profesionist, cerebral.

Voit minimalistă, voit dezinvoltă, voit construită „în ramă”, cu aerul că actorii își „joacă” asumat personajele, ba chiar că personajele „se joacă” pe ele însele, ca într-un fel de decorticare postmodernă a raportului interpret-erou-protagonist, montarea lui Koršunovas capătă adâncime și atrage spectatorul chiar prin această marcă foarte „terestră” a convenției. Pentru că, în cele din urmă, oricât de sec ori ostentativ e narată, povestea te prinde, empatia te cuprinde, pretextul teatral e abia un interludiu între două stări interioare pe care le ai ca privitor.

Spectacolul e dezvoltat semantic pe două planuri evidente: primul e un fel de *statement* asupra artei, avansat încă din prima scenă, a reprezentății lui Kostea, care propune „formele noi”, într-un raport antagonic dezvoltat ulterior în statutul „canonic” al lui Trigorin. Or, împreună cu spațiul de joc auster și decorul redus la doar câteva scaune, folosite în varii feluri, împreună cu atmosfera „comunitară” a echipei de interpreți – cei care nu joacă sunt așezați în marginea scenei, asistând detașat-complice (cu spectatorii) la toată acțiunea, pare că regizorul constru-

iește un fel de pledoarie/meditație asupra teatrului, o demonstrație că, în ciuda sărăciei voite a mijloacelor de expresie, *temperatura* spectacolului rezidă în *temperamentul* cu care ne este înfățișată povestea.

Iar temperamentul acesta e cuprins în al doilea plan semantic, excelent accentuat: *Pescărușul* prezintă o galerie de personaje *secătuite*, încercând să-și salveze viețile printr-un maraton erotic (afectiv mai degrabă decât sexual!). Numeroase scene sau frânturi de acțiune redau acest plan, de la pulsioni fulgurante care configurează o adevărată rețea relațională (Nina-Trigorin/Mașa-Kostea/Nina-Kostea/Arkadina-Trigorin/Dorn-Nina), cu o splendid-senzuală secvență Trigorin-Nina, și până la momente puternic tensionale, cum e cel dintre Arkadina și Kostea, care merge de la calinerie la tortură emoțională – e o altă față a iubirii, ca traumă, moment urmat imediat de o scenă „expiator”-afectivă Trigorin-Arkadina, un apogeu agonice al deznădejzii, salvat însă din melodramă de Koršunovas (cu o vultă de maestru spre primul plan semantic) prin cabotinismul de actriță al Arkadinei.

Împletirea celor două planuri de semnificație e permanentă, în detalii sau interacțiuni de sensuri, într-o lectură magistrală a regizorului, redată actoricește printr-un joc foarte rafinat, bine interiorizat și bogat în nuanțe.

Impecabili în subtilul tangaj dintre aparența „formală” și esența eroilor interpretați au fost toți actorii lituanieni, unii foarte tineri, alții colaboratori constanți ai lui Koršunovas: Nele Savičenko (o Arkadina memorabilă), Martynas Nedzinskas, Darius Meškauskas, Agnieška Ravdo, Kirilas Glušajavas, Airida Gintautaitė, Rasa Samuolyte, Darius Gumauskas, Dainius Gavenonis și Giedrius Savickas.

În viziunea lui Oskaras Koršunovas, *Pescărușul* este o poveste a ratării existențiale, a derivei afective, a vieții risipite nu în inconștiența „canonică” a eroilor cehovieni, ci într-o neștiință a găsirii echilibrului interior. O lectură prin care aceste personaje capătă o aură de extrem-contemporaneitate aproape metafizică.

În altă cheie, plin de fantezie, poezie, culoare, umor, s-a edificat celălalt spectacol pe care l-am văzut la Eurothalia: *Poetul orb*, de și în regia lui Jan Lauwers (Needcompany, Belgia). Spectacolul are o distribuție internațională, iar Lauwers și-a construit scenariul plecând de la biografia actorilor cu care lucrează. O biografie multiculturală, ce ne aduce în față oameni de demult, din insulele Pacificului sau Anglia, din Belgia sau Africa de Nord, din mai toate colțurile lumii, totul pe canavaa poemelor lui Abu al'Ala al Ma'arri, „poetul orb” arab, și Wallada bint al-Mustakfi, autor andaluz, ambii trăitori în secolele X-XI.

*Poetul orb* este un fel de periplu poetic prin istorie, un soi de joc al memoriei în care fiecare protagonist „își amintește” - ficțional, de bună seamă – destinul strămoșilor, coloniști și indigeni, femei puternice și bărbați aventuroși, toți puși parcă pe descoperit lumea, în întâlniri semnificative ce contopesc limbi și civilizații, culori ale pielii și credințe religioase. Este o privire acută, care mixează *ahfel* detalii istorice, denudând orizontul „eroic” și eroizând cumva, amuzant, biografiile puzderiei de străbuni necunoscuți, păstrați (oare?) doar în amintiri ori povești de familie transmise din generație-n generație.

Însă veridicitatea poveștilor nici nu mai contează, în cele din urmă, câtă vreme acceptăm spectacolul ca un joc al fanteziei lăsate liberă.

Fabricanți de centuri de castitate și platoșe cavalești, pelerini canibali din pricina foametei, aventurieri ce plutesc pe valuri de tsunami în Asia, evrei din Minsk deveniți *cowboys* sunt cu toții personaje ale acestei fresce istorice a omenirii din ultimul mileniu, în care se pomenesc Antiohia, vikingii, Bizanțul, răscoala boxerilor din China și câte și mai câte altele, uitate și de memoria mea și de notițele de la spectacol.

„Eu sunt toată lumea și toată lumea este eu”, e teza acestei montări spectaculoase, concepută ca un șir de „portrete” în care recitativul static sau dansat/cântat – în cele mai exotice maniere, de la delicate modulări de evantai și chimono la *country* cântat la linguriță și banjo – alternează cu mari manevre de mașinării scenice – cum e calul simbolicului cavaler Godefroy de Bouillon (despre care am învățat și eu la școală!), ori superba secvență în care interpreții susțin marea sferă neagră a unui Pământ pneumatic, ca niște Atlași ai vremurilor de azi. Semnele spectacolului sunt multe și dense în semnificația lor, de la ipostaza clovnescă a primei eroine la poemul poetului orb, care vede totuși, profetic, întreaga lume.

*Poetul orb* e un spectacol extrem de dinamic, combinând – într-un reglaj excepțional calibrat, fără sincope, rateuri punctuale sau „burți” - un text poetic și spumos, o muzică live originală și impresionantă și dansuri ritmate, vitale. Un tur de forță pentru interpreți și spectatori deopotrivă, cei din urmă coplesți literalmente de „marea poveste a lumii” ce le e pusă în față.

Grace Ellen Barkey, Jules Beckman, Anna Sophie Bonnema, Hans Peter Melo Dahl, Benoît Gob, Maarten Seghers (care a făcut și muzica), Mohamed Toukabri, Elke Janssens și Jan Lauwers au fost protagoniștii acestui admirabil produs artistic, fabulând, fantazând, glumind și mărturisindu-se înaintea noastră, într-o seară aproape magică.

Iar acest periplu amuzant și colorat și-a găsit la final și contrapunctul emoționant, în galopul celest simbolic de pe calul-mașină al cavalerului de Bouillon, când „clovnul” din prima scenă, Grace, ne salută cu gesturi poznaș-aristocratice. *That's the story, folks!*



Pescărușul

# Vino, mamă, să mă vezi!

Paul Sarvadi

Formula tradițională text – regizor – spectacol și ierarhiile care decurg din ea, cimentate în câteva sute de ani, dispar cu desăvârșire ori de câte ori privim creațiile GroundFloor Group. Interdisciplinare, ele mixează teatrul, dansul, muzica live și proiecțiile video. Cu adevărat intrigante sunt, însă, procesul de lucru, strategiile de colaborare și intervalul de timp dedicat creației.

Ultima producție a grupului independent găzduit de Fabrica de Pensule se intitulează *Parental Ctrl*. Realizatorii lui – Ferenc Sinkó, regizor, Panna Adorjányi, asistent regie și dramaturg, kata bodoki-halmen, Kinga Ötvös, Krisztina Sipos și producătorul Kinga Kelemen – îl prezintă ca fiind un un performance-concert despre generația Y și părinți, despre dependența de tehnologie și evadarea din realitate, despre legături și rupturi inevitabile dintre generații. Premiera a avut loc în 1 noiembrie, iar realizarea proiectului a avut două etape: una clasică, de lucru în scenă, premergătoare reprezentației, a doua, în vară, în comuna Rimetea, sub forma unui atelier, în cadrul căruia protagoniștii s-au izolat și au creat bazele spectacolului.

Ceea ce vedem și auzim, timp de o oră și 10 minute, e un produs scenic colectiv, textul și muzica sunt opera celor trei actante, iar Ferenc Sinkó se transformă din regizor clasic într-un antrenor-coregraf-coordonator, care renunță benevol la rolul său auctorial clasic. Astfel, impresia creată e că spectacolul se situează undeva deasupra tuturor celor care l-au lucrat, că e rodul unei negocieri permanente, e autentic și cât se poate de personal. Povestea generației Y e de fapt povestea celor trei

interprete, iar ruptura dintre generații e ruptura dintre ele și părinții lor. Alături de aceste subiecte se desprind, evident, și altele, precum identitatea, conviețuirea, descoperirea de sine sau sexualitatea, planificarea viitorului sau economiile financiare. Unele dintre ele sunt prezentate direct, sub forma unor monologuri, altele prin intermediul unor cântece sau momente coregrafice, prin colaje video și înregistrări ale celor trei protagoniste.

Construcție circulară, *Parental Ctrl* începe și se termină cu același cântec – *If I were a butterfly* – interpretat în limba engleză, în două maniere diametral opuse. Prima dintre ele e voit ironică, și ținând cont de factura sa religioasă, induce ideea unei revolte, cu celebrul semn făcut cu degetul mijlociu, discret plasat printre celelalte gesturi, care îmbracă interpretarea. Fetele se fac remarcate și văzându-le nu ai cum să nu îți amintești că sunt reprezentantele unei generații pe care o caracterizează încrederea în forțele proprii, credința că își pot modela universul așa cum doresc. Varianta din final a cântecului e mult liricizată, într-o contradicție evidentă cu cea din debut. Iar atmosfera pe care o creează e una familiară, sensibilă, semn că înainte de toate, cele trei eroine sunt, totuși, femei. Femei fragile. Cu adevărat important e, însă, refrenul: *Thank You Lord for making me me!* (Îți mulțumesc Doamne pentru că m-ai făcut pe mine cum sunt).

Între cele două versiuni ale cântecului-copertă, Ferenc Sinkó și cele trei protagoniste, niciuna acrită – Kinga Ötvös e studentă la actorie, în anul III, Krisztina Sipos e absolventă de Teatologie, iar kata bodoki-halmen artist autodidact – inserează cinci capitole intitulate: *call your mother now*

(sun-o pe mama ta acum), *a room of one's own* (o cameră a fiecăruia), *sweet dreams* (vise plăcute), *evening prayer* (rugăciunea de seară) și *father told me* (tata mi-a zis). Rând pe rând ele prezintă câte o frimitură din relația personajelor exponențiale cu părinții. Se conturează astfel dificultățile de comunicare cauzate de viziunile antagonice. Fetele amână să își finalizeze studiile, amână căsătoria, au angajamente de scurtă durată. Sunt educate, atașate de noile tehnologii, independente, fac doar ce le face plăcere, consumă alcool, fumează, nu se ferească nici de drogurile ușoare. Ar vrea să împărtășească asta cu părinții, dar știu că e imposibil. De aici țâșnește dezechilibrul lor interior, asta le frământă și le creează sentimentul vinovăției. În asta constă și tensiunea dramatică a performanței.

Estetica reprezentației e deja tipică, bine înscrisă în tiparele lui Ferenc Sinkó: minimalism, decor inexistent, proiecții video, lasere și multă muzică, de foarte bună calitate, câteva elemente coregrafice într-o structură post dramatică. Cele trei interprete sunt fără cusur, perfect integrate în concepție, credibile și extrem de naturale, dar foarte departe de ceea ce numim și considerăm a fi jocul actoricesc.

*Parental Ctrl* e o experiență ce nu ar trebui ratată. Una potrivită pentru întreaga familie. Un performance, care poate declanșa dezamorsarea relațiilor dintre părinți și copii dacă cei implicați își asumă sinceritatea în modul dezarmant în care au făcut-o realizatorii lui. Iar celor trei protagoniste le-aș sugera să înceapă o carieră muzicală, exact în formula din spectacol, pentru că fiecare dintre cântecele lor îmi sună a hit-uri!

## Al 23-lea gong

Alexandru Jurcan

Da, e adevărat: festivalul francophon de la Arad și-a desfășurat a 23-a ediție, în timp ce alte proiecte se sting prematur, la câțiva ani. Asociația infatigabilă Amifran își datorează energia lui Florin Didilescu (Papa Didi), care coordonează un carusel artistic de proporții. Mașinăria e bine unsă, funcționează impecabil, numai că bănuim cantitatea de efort perfect mascată. Trupele au sosit în 24 octombrie și au plecat în 30, cu aceeași grijă ospitalieră, referitoare la transport, de data aceasta.

Scria Didi în broșura-program că trăim într-un secol agitat, războinic, amenințător, dar că teatrul poate determina vacarmul să tacă o vreme. Săptămâna petrecută la Arad te face să uiți complet de jocuri politice, catastrofe diverse, de xenofobii anacronice, mai ales că acolo se află trupe din diverse țări. Deschiderea festivalului a stat sub semnul unui *in memoriam* (Alain Sabaud – un fan de excepție al festivalului), servit cu profesionalism de amifranii generațiilor 2011, 2012, 2013, după un scenariu de Liana Didilescu.

Ca să ceri calitate participanților, e util să fii un exemplu pregnant, astfel că Florin Didilescu, pe lângă multipla sarcină de manager, creează

și spectacole-model. Anul acesta ne-a răsfățat cu o fantezie umanitară de Jean-Michel Ribes – *La petite O.N.U.* – în care doar patru interpreți, înconjurați de o invazie de cutii de carton, demonstrează genial frontiera dintre fanfaronadă și satiră. Al doilea spectacol – *Auto-psy* – după Gérald Gruhn (prezent în sală și la festival) și Vasile Leac a reușit să dezbată valorile esențiale ale tinerilor, într-un carusel vertiginos, desemnat de regie drept simbol al reflecției empatice. Oare ce stă la baza acelor traumatisme? Cu siguranță, lipsa de iubire a părinților.

Trupa *Dramatis Personae* din Baia Mare vine mereu cu surprize artistice demne de invidiat. Nicolae Weisz iubește provocările și le aliniază într-un registru dramatic riguros. Spectacolul său (*Tics bureaucratiques*) cucerește prin actualitatea existenței rutiniere, iar actorii au o expresivitate facial-gestuală adecvată.

Ligia Cliniciu cu trupa din Dej a prezentat piesa lui Yannick Rucelle – *În vitrină*. Jucăriile unui magazin devin un pretext propice pentru tema „toleranță-intoleranță”. Un spectacol special, cu mișcare scenică de mare clasă, unde nici nu există planul doi, totul fiind un fel de balet unitar. Trupa din Iași, condusă de

Mira Cucinschi, a propus un Matei Vișniec (*Marchand de temps*) cu o regie tulburătoare, vizualul punctând ideile perene ale autorului. Trupa din Panciu a dramatizat romanul lui Mathias Malzieu – *Mecanica inimii* – în regia lui Cătălin Sfirloagă, care știe să dezvolte planul doi, să orchestreze mișcările de grup, cu o naturalețe debordantă. Ilustrarea metaforei s-a dovedit o lecție de teatru veritabil.

Trupa *Assentiment* din Huedin a prezentat *Rană albastră* a sus-semnatului (care semnează și regia). Prima parte constituie o oglindă a prezentului tot mai îndepărtat de poezie, de artă, însă partea a doua devine speranța, puțin utopică, în sensul că poezia va învinge kitschul existențial. Excelent spectacolul trupei din Moscova (*Cântăreața cheală*) în regia lui Roman Kiselev. Originalitate a montării, un absurd desfoliat spre umor spumos, o degringoladă tonică – iată o reușită cu majusculă.

Ar mai trebui scris despre trupele din Italia, Bulgaria, București, Slobozia, Franța, Bistrița, Târgu Jiu, Sighetu Marmației, Constanța, Cluj, Polonia... doar că spațiul nu ne permite, iar apetitul pentru festivalul de la Arad a fost marcat. Sperăm! Cum au trecut 23 de ani? Magia festivalului continuă grație lui Florin Didilescu.

# Dheepan

Lucian Maier

În cel mai recent film al său, Jacques Audiard a simțit foarte bine momentul culminant în dezbateră politică europeană actuală: situația imigranților. Și, cu siguranță, dacă locuiești în Franța, e uzual contactul cu această problemă – raportarea la străini, acceptarea noilor veniți (de la persoane din vechile colonii, la persoane din statele recent acceptate în UE – români, bulgari). În acest context socio-politic, filmul lui Audiard e mai interesat de o discuție care privește *condiția umană* pentru refugiați, de unde și leitmotivul mistic de pe ecran (drept metaforă a salvării); și mai puțin interesat de a păstra credibilitatea unei istorii de gen în raport cu normalul cotidian și istoric.

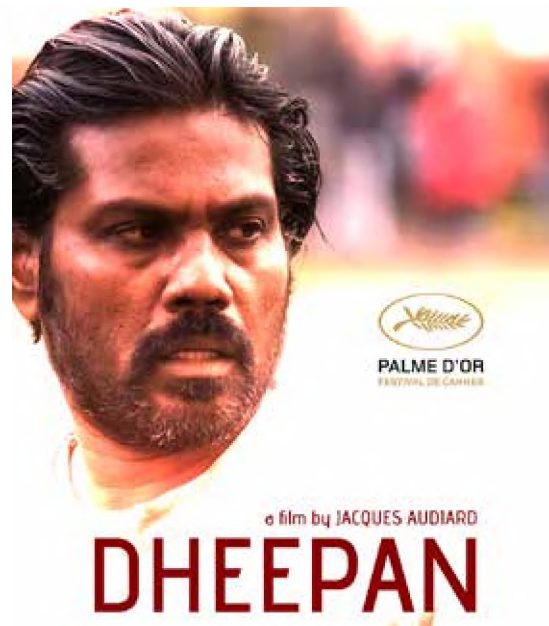
Dheepan e numele de împrumut pe care trebuie să îl ia un combatant în Războiul Civil din Sri Lanka pentru a scăpa din tabăra în care se află persoanele care au ieșit înfrinse din luptă. Ca să fie acceptat în Franța ca refugiat politic, trebuie să aibă o poveste solidă, în care condiția de fost luptător în cadrul organizației paramilitare Tigrii Tamil nu se potrivește deloc (Tigrii Tamil sînt cei care au pornit răzmerița în Sri Lanka pentru a forma un stat independent în nord, unul destinat etnicilor Tamil; organizația a fost considerată una teroristă de către majoritatea țărilor europene). Astfel, fostul soldat Sivadhasan (interpretat de Antonyhasan Jesuthasan) devine Dheepan (preia pașaportul acestei persoane, decedate) și pleacă la drum alături de Yalini (o femeie necunoscută care îi va fi soție, pentru a corespunde cu actele primite) și de Illayaal, o fată de nouă ani, pe care amîndoi o acceptă drept fiică. Povestea din film repetă întrucîtva istoria reală a actorului din rolul principal, el însuși colaborator al Tigrilor Tamil de la cincisprezece ani, membru deplin un an mai tîrziu, luptător și, în scurt timp, dezertor. Fugit în Hong Kong împreună cu fratele și cu sora sa, de acolo în Thailanda, de unde, cu ajutorul unor pașapoarte false, ajung să fie primiți ca refugiați politic în Franța lui 1993.

Jacques Audiard încearcă să arate că, în fapt, refugiații schimbă un loc al terorii cu un alt loc al terorii. Se schimbă numai datele condamnării, nu sentința propriu-zisă. Ca într-un fel de blestem în care semnele nașterii tale într-un teritoriu marcat de război te urmăresc în orice alt teritoriu ai merge; în ciuda discursului politic occidental, conform căruia realitatea refugiaților ar trebui să se schimbe în bine odată cu sosirea în Vest. După cum vedem pe ecran, în noua lume îi așteaptă cele mai de jos meserii și cele mai periculoase cartiere, marginalizare și chin. Singura posibilitate de afirmare în aceste condiții este războiul propriu împotriva unui întreg sistem social – legal (instituții ale statului) și în afara legii (grupările mafioate locale). În aceste împrejurări, singura cale realistă de refugiu și supraviețuire este credința. Ca punere între paranteze a acestei lumi, ca singur loc în care împlinirea mai e posibilă, chiar dacă, după cum vedem în epilogul filmului, s-ar putea să fie numai o împlinire iluzorie. E și un mod prin care Audiard arată că, în realitate, persoanelor care pleacă din teritoriile băștinașe din cauza unor conflicte care au și substrat religios li se oferă tot un univers în care au nevoie de consolare, pe care o găsesc (tot) în religie; reacția lor e firească, dacă omul nu găsește sprijin și înțelegere, calm și bu-

năstare în această lume, rămîne cu năzuința unei realități mai bune în altă parte, într-un fel de terapie care ajută în supraviețuire; în fapt, o eternă alimentare a frustrării.

Structural și ca tematică, *Dheepan* amintește de *La jaula de oro*, filmul de debut al lui Diego Quemada-Diaz, răsplătit la Cannes în 2013 (secțiunea *Un certain regard*) cu o Mențiune specială și cu premiul *Un certain talent*. Filmul mexican lucrează cu un leitmotiv și propune un epilog menite să intre în contrast cu depănarea realist-cumplită a istoriei tinerilor plecați din Guatemala spre SUA. Prin acest contrast, autorul rotunjește formula estetică în care e spusă povestea. La Audiard leitmotivul și epilogul au un rol moralizator. Iar latura aceasta moralizatoare, sau apropierea de înțelegere prin consolare (metafora la care e invitat să participe spectatorul occidental), nu face o priză foarte stabilă cu rezolvările conflictelor de pe ecran. Dheepan, în ciuda trecutului său militar, nu e ușor de acceptat în postura de Travis Bickle (din *Taxi Driver*) care pune cartierul cu botul pe labe.

Realizezi că ar fi nevoie de un gest final capital, de proporții mitice, prin care *Dheepan* să își statueze poziția critică la adresa soluțiilor politice în ceea ce privește soarta oferită imigranților. Dar cînd îl vezi pe ecran, se clatină pe picioare. Împotriva ultimei părți a filmului lucrează atenția și priceperea cu care sînt relatate problemele (mai) reale ale integrării – dificultățile legate de



necunoașterea limbii, retința celorlalți în a se apropia de tine, lipsa de reacție a autorităților în medierea acestor dificultăți. Tot împotriva filmului lucrează și ușurința cu care sînt trecute la index formalitățile de primire a refugiaților în Franța. Avem un întreg complex de situații în care realul, tratarea realistă a realului, morala realității și gestul artistic moralizator nu sînt armonizate perfect.

Astfel, apropo de festivaluri și de mari premii, decît să ai un film foarte bun, dar ușor defazat ca dialog cu interesele politice momentane, mai bine să ai un discurs potrivit cu dezbateră politică de top, chiar dacă unele fraze nu sînt îmbinate cinematografic perfect. Mai ales dacă ai în spate o carieră care să arate că aceste mici scăpări cinematografice nu sînt o regulă.

## Trece și prin perete – Ocupat

Marian Sorin Rădulescu

Într-un apartament de bloc se ține o slujbă pentru ieșirea sufletului din trup (murise cineva). O tînră (Andreea) se refugiază în baie. De acolo răspunde laconic unor rude care – fără niciun rezultat – încearcă s-o convingă să li se alăture la rugăciune. Le vedem numai siluetele prin sticla mată a ușii de la baie. Fata umple cada și se îmbăiază, absentă. Se afundă în apa acoperită de spuma șamponului. Scena îmi amintește brusc de finalurile din *Noiembrie, ultimul bal* și *Mouchette*. La urmă, un alt glas – al preotului – o cheamă cu blîndețe să participe la împreună-rugăciunea pentru sufletul celui căruia viața i se curmase brusc: fratele fetei, tînr și el. Vocea preotului este tînră, sfîtoasă. Pe el pare să-l asculte. O îndeamnă să „dea seamă” de sufletele „celor adormiți” (în limbajul eclezial moartea nu este decît o adormire în așteptarea dreptei judecări și a învierii de obște) care „se chinuie cînd sînt singuri”, adică atunci cînd cei încă în viață nu îi pomenesc în ruga lor. Nu seamănă defel cu preotul guraliv și „lumesc” din *Aferim!*, iar chemarea sa trimite mai cu seamă la scurt-metrajul lui Radu Jude, *Ca o umbră de nor*. Acolo, preotul somat să mărturisească dacă există învieri din morți, dacă a „văzut cu proprii ochi așa ceva”, îi invită pe cei doi amatori de astfel de „miracole” să vină pe la biserică. Altfel spus: doar în cadrul eclezial se poate cunoaște (trăi, lămuri) o minune, se poate desluși precum este un „semn”. În afara acestuia, nu există decît experiențe bizare, „paranormale”. Ultimele cuvinte ale preotului: „Te lăsăm să te pregătești, Andreea. Și te așteptăm.”

Cheia de boltă a scurt-metrajului *Ocupat* (Premiul pentru cel mai bun film românesc la „Timishort Filmfest 2015”), scris și regizat de Octav Chelaru, este tocmai această chemare la îmbisericirea minții, la cultivarea conștiinței ecleziale. Care poate începe, de exemplu, cu transformarea „ocupațiunii mintale” (titlul filmului spre asta trimite) a „omului recent”, fără rădăcini, ce spune (asemenea unui alt personaj „liber cugetător” din mai sus pomenitul scurt-metraj de Radu Jude): „Eu nu particip la așa ceva!” (Acolo, „așa ceva” era o împreună-rugăciune pentru mai grabnica ieșire a sufletului cuiva.) Este o chemare la innoirea minții, demers necesar dacă dorim să deprindem adevăratul curaj și adevărata înțelepciune. Ceea ce va scrie și filma Octav Chelaru de acum înainte, dincolo sau dincoace de ușa de la baie, va sta fie sub semnul cuvenitei pregătiri și ieșirii din ascunzătoarea băii într-o bucurie și comuniune, fie sub semnul autismului nihilist, individualist și autodistructiv. Altfel spus, va trece și prin perete și-și va desăvârși lucrarea fie duhul blîndeții, fie urâciunea pustiirii.

Starea cu care am rămas după film avea să-mi fie lămurită abia peste câteva zile, cînd am citit cuvintele Sf. Ioan Hrisostomul: „Despărțirea de un suflet iubit nu este o luptă ușoară, ci una care cere un suflet curajos și o minte de filosof. Cine știe să iubească cu adevărat, cine cunoaște puterea dragostei, înțelege aceasta.”

# O seară cu Emir Kusturica

Alexandru Jurcan

Am cumpărat recent *Străin în căsnicie* de Kusturica. Cartea a apărut la Polirom, în traducerea lui Mădălin Roșioru. Iubind enorm filmele regizorului, am fost curios să văd cum manevrează proza, ori dacă are alte teme, obsesii, orizonturi. Apoi m-am liniștit: Kusturica e la el acasă în realismul magic, în umor, compasiune, colorit, vertij situațional. Mai ales în povestirea În strânsoarea șarpelui. Războiul se împletește cu nunta, măgarul vorbește, iubirea e paralizantă, șerpilor beau lapte oferit de Kosta și au premoniții stranii. Sentimentele cunosc paroxismul, levitația e posibilă, inerentele lacrimi se topesc în umorul involuntar, splendid gradat.

Deodată mi s-a făcut dor de filmul *Zavet (Promite-mi)* din 2007, în care Kusturica i-a distribuit pe Miki Manojilovici, Alexander Bercek, Marija Petronijevic, Uros Milanovic. Regizorul are un univers propriu, inconfundabil, legendar, uman, cu o lume scoasă adesea din țâțâni, cu animale deștepte, cu zburători neobosiți. Mereu se înalță personajele, ba suspendate de un clopot, ba de niște găleți pline cu nisip. Orice magie devine credibilă, maniheismul e în floare, cei răi au gesturi din desene animate, copiii se maturizează rapid și eficiente.

Nepotul Tsane pleacă la oraș cu vaca, iar bu-nicul rămâne în satul pierdut, să-l tachineze pe

peștorul Bosiei. Mafioții orașului fură, omoară, fac afaceri, se distrează în cluburi deocheate, afirmând că „țelul vieții e să omori un țăran”. Pistoale, nebunie, capcane, spirala care adoarme, ceasuri răzvrătite, școala cu un singur elev și o singură profesoară, la care râvnesc toți privitorii... Apoi finalul magic, cu două nunți, cu acoperișul bisericii căzând în ritmul muzicii, cu zburătorul picat între ei, însă nimeni nu se oprește dintr-un dans al trupului și al inimii. Nunta se amestecă deodată cu o înmormântare, popa e furios și injură sălbatic, armele trag în ritm de dans, profanul stă la braț cu sfințenia, merele curg în râu, biblică e prezentă... Nu vi s-a făcut dor de Kusturica? Oricând e dispus să vă bucure serile, să vă dea sentimentul tonic că viața e o nebunie unică și irepetabilă.

## remember cinematografic

# La mulți ani, Rocco!

Ioan Meghea

Duminică seara am dat și eu o raită pe laptop. Așteptam niște vești. Unele chiar le primisem și mai căutam și altele. Când... Cineva distribuise un link: „Astăzi este ziua lui Alain Delon”. Așa e, frumosul băiat se născuse la 8 noiembrie 1935 la Sceau, în Franța.

Am stat o clipă nemișcat, prin fața ochilor mei au trecut zeci de imagini ale tinereții mele, uneori alături de acest monstru sacru al cinematografiei. Linkul avea fotografie și un text care îmi spunea că „Alain Delon, unul dintre cei mai șarmanți actori ai tuturor timpurilor și care a cucerit milioane de reprezentante ale sexului frumos cu ochii săi albaștri și zâmbetul ștrengăresc, împlinește astăzi 80 de ani”. Și mai spune că “Timpul s-a așternut pe umerii săi, însă nu i-a șters farmecul de odinioară”... La mulți ani, maestre! Să fi sănătos și, poate, ne vei mai da câteva roluri care să ne uimească ca și altădată, roluri ce probabil vor veni “ca o mânășă” unui actor la 80 de ani! Nu s-ar întâmpla pentru prima dată treaba asta. Aici, în aceste pagini, nu o dată am povestit cu atâta drag despre Sir Michael Caine, despre Sir Anthony Hopkins sau Clint Eastwood. Oameni în vârstă, peste care, da, timpul a trecut bine, dar, Doamne, cât de elegant își fac și astăzi rolurile acești seniori!

Stau nemișcat în fața laptopului și mă uit la fața lui Delon. Sigur, sunt milioane de fețe ale oamenilor ajunși la 80 de ani, se poate face din asta o teorie “a long” dar, nu cred că aveți chef și timp de așa ceva. E plină lumea asta de povești de genul ăsta! Totuși, încă o dată remarc faptul că nu vreau, credeți-mă, nu vreau de loc să văd cum trece timpul peste marii actori. Și nici nu-mi place. Sigur, cunosc textele gen “totul e să îmbătrânești frumos”, sau “fiecare vârstă cu ale ei”, dar... Pungi sub ochi, privirea ușor tristă, părul bogat dar grizonat bine, ridurile destul de mult “la vedere”, în general arată și el ca mulți oameni la 80 de ani. Recunosc, mi-e dor să-l revăd pe Rocco sau Tancredi din *Ghepardul*, Jef Costello venind din *Samuraiul* sau Roger Sartet murind atât de elegant în *Clanul sicilienilor*. Ce ani, ce filme... Încerc să mă detașez de toată povestea asta și așezat în

fotoliul meu drag mă întorc o vreme în urmă și plonjez în “fabuloșii ani ai cinematografiei.” Așa cum vă spuneam, Delon s-a născut în Sceaux, o suburbie a Parisului. Părinții săi, Édith și Fabien Delon, au divorțat când Delon avea patru ani. Ei s-au recăsătorit, iar Delon are o soră vitregă și doi frați vitregi. A urmat o școală romano-catolică, fiind prima dintr-o serie de școli din care Delon a fost exmatriculat din cauza comportamentului său. Profesorii au încercat să-l convingă să devină preot datorită aptitudinilor sale. La vârsta de 14 ani a renunțat la școală, lucrând pentru o perioadă la măcelăria tatălui său vitreg. S-a înrolat în marina militară franceză trei ani mai târziu, iar în 1953-'54 și-a servit țara ca pușcaș marin în Vietnam. Delon a spus că în timpul celor patru ani de serviciu militar a petrecut 11 luni în închisoare, pe motiv de “indisciplină”. Se pare că băiatul ăsta avea tot soiul de probleme cu viața. În 1956 s-a întors la Paris. Nu avea bani și accepta aproape orice muncă. A lucrat ca servitor și vânzător. În acest timp s-a împrietenit cu Brigitte Bardot, pe care a acompaniat-o la Festivalul Internațional de Film de la Cannes, unde a început ulterior propria lui carieră cinematografică. Bun început pentru flăcăul frumușel care era cu siguranță conștient de abilitățile sale. La Cannes a fost văzut de un căutător de talente, David O. Selznick, mare producător de filme de la Hollywood. Selznick i-a oferit un contract cu condiția ca Delon să învețe engleza. Delon s-a întors la Paris pentru a învăța engleza, dar când l-a întâlnit pe regizorul francez Yves Allegret a fost convins că trebuie să rămână în Franța pentru a-și începe acolo cariera. Selznick a acceptat rezilierea contractului iar Allegret i-a oferit lui Delon primul său rol în filmul *Quand la femme s'en mêle*. Delon și-a arătat, apoi, latura comică în filmul *Faibles femmes*. A fost filmul său de debut și în America, unde a avut succes. În 1960 Delon a apărut în *Purple Noon* al lui Rene Clement, film bazat pe romanul Patriciei Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*. A interpretat rolul lui Tom Ripley, pentru care a fost foarte apreciat. Apoi a jucat în *Rocco și frații lui*, în regia



Alain Delon

lui Luchino Visconti, rol pentru care a fost de asemenea foarte apreciat de criticii de film.

Și-a făcut debutul în teatru la Paris în piesa lui John Ford *This Pity She's a Whore*, alături de Romy Schneider, în regia lui Visconti. Delon a lucrat din nou cu Visconti la filmul *Il Gattopardo* (Ghepardul). Delon a lucrat și cu Jean-Pierre Melville, care a regizat filmele *Un Flic*, *Le Cercle Rouge* și *Samuraiul*. Apoape toate aceste filme le-am văzut și eu. Actorul mi-a însoțit – nu odată – anii de studenție, tinerețea, ba chiar și maturitatea cu cele peste 90 (!) de filme. Interpretările lui m-au fascinat mereu și nu o dată am încercat și eu la cei 20 de ani ai mei, să port genul de haine din filmele sale, tunsoarea sa și, de ce nu, să abordez fețele oarecum în maniera sa. Nu era deloc ușor, credeți-mă!

În 1964 a înființat o companie de producție, Delbeau Production, împreună cu Georges Beaume. Au produs un film numit *L'insoumis*, care a trebuit să fie reeditat din cauza unor probleme legale. Delon și-a înființat apoi propria companie de producție, Adel, jucând și în primul film al companiei, *Jeff*. Delon a jucat apoi în *Borsalino*, unul dintre filmele franceze cu cele mai mari încasări în acei ani.

În 1973 a cântat în duet cu cântăreața pop franceză Dalida melodia *Paroles, paroles*. A jucat în *Zorro* (1975), iar în 1976 a jucat în filmul câștigător al Premiului César, *Monsieur Klein*. Da, ar mai fi multe încă de spus. Despre femeile lui Delon, despre problemele lui de viață, despre multe premii cinematografice luate și onorurile pe care i le-a oferit Franța. Ei bine, poate altă dată vom povesti și despre OMUL Alain Delon, chiar dacă n-o să-mi fie prea ușor...

La mulți ani, Rocco, la mulți ani Jef Costello, la mulți ani Roger Sartet, la mulți ani, minunatul meu actor!



# Mirajul venețian

Horia Bădescu



Nu știu cum ar fi arătat lumea picturii europene fără Italia. Nu știu cum s-ar fi alcătuit fără paradigma solarității ei, a acelei lumini care pare a coborî pe pământ dimpreună cu întreaga sărbătoare a transcendenței sale pentru a se întrupa în pânzele maștrilor italieni. A fost o vreme în care nu puteai fi pictor adevărat dacă nu coborai la poalele Alpilor pentru a învăța tainele acestei a patra dimensiuni a universului plastic, lumina. Fantastul Dürer ori fabuloșii flamanzi s-au îmbibat mai întâi de celesta strălucire a Mediteranei pentru a descoperi fascinantul orizont al penumbrei. Între divina Florență și princiara Ve-

neție, între dulcea Toscana și neliniștita Adriaticei, Renașterea italiană și-a scris incontestabilul tratat al artelor frumoase. Iar între acestea două, îmi pare că *Mireasa mării*, cu farmecul ei crepuscular și funebral, cu viața ei pendulând între întunecatele intrigi ale palatului dogal, între spaimele delațiunii oficializate și dezlănțuirea cathartică a fabulosului carnaval, a fascinat dintotdeauna lumea artelor. Și nu doar a celor plastice. De la Shakespeare la Eminescu și Thomas Mann, de la muzică la universul cinematografic, Veneția a sedus și a produs capodopere. O capodoperă fiind ea însăși și școala sa de pictură, a cărei măreție o

sintetiza, cu magnanimitate imperială, Carol Quintul: «Stăpânim atâtea pământuri dar nu avem decât un singur Tițian!».

În orizontul de o poeticitate particulară al Serenissimei și-au rafinat arta și i-au zugrăvit splendoarea și atâția pictori români, de la Petrașcu, Steriadi, Dărăscu, până la artiști din stricta contemporaneitate.

În acest orizont al unei urbanități întru totul particulare, al unei lumi de cărămidă și piatră ieșită din apa în care mersul ireversibil al lucrurilor o vor scunfunda, poate, cândva, în jocul și logodna culorilor stinse pe ziduri și pastelata lor imagine ispășită de oglinda neliniștită ori calmă a apei, își află substanța și-și împlinește izbânzile recenta expoziție a medicului și pictorului Liviu Vlad, *Secvențe venețiene* (galeria Paul Sima de la Clubul Casei Universitarilor), peisagist împătimit, al cărui remarcabil talent în a face al său un topos ne-a încântat nu de puține ori. Căci abordare picturală a unui peisaj și cu atât mai mult a peisajului urban, este o luare în posesie și o reimagineare a unei realități pe care ți-o atribui, cu egocentrică pasiune și fervoare, și pe care o oferi celorlalți cu orgoliul acestei proprietăți și triumful unei semnături. Este viziunea subiectivă, prin care orice creator adevărat ne restituie lumea, invitându-ne să ne-o însușim în această altă, nouă și emoționantă imagine. Așa cum a făcut de fiecare dată Liviu Vlad, propunându-ne Clujul său, Italia sa și, iată, acum Veneția sa. Iar de această dată, mâna iscusită a recunoscutului desenator care este și-a adăugat complicitatea acuarelei și pastelului, ale căror culori, evanescente uneori, triumfătoare alteori, slujesc impecabil poetica fluidă a peisajului venețian.

Veneția lui Liviu Vlad nu este în primul rând cea a punctelor de referință ale orașului, ale acelor locuri cărora turistul le acordă, cu precădere și cu nesmintit simț gregar, atenție maximă. Chiar dacă legendele lucrărilor sale timit uneori la Canal Grande, Burano sau Rialto, ba chiar la arhicunoscutul San Marco. Veneția lui Liviu Vlad este una a atmosferei, a proiecțiilor sentimentale, a ceea ce inculcă sufletului acel sentiment difuz pe care ți-l transmite farmecul «miresei dulci a lui Okeanos», cum o numea Eminescu. Farmecul indicibil al străzilor sale fluide, canalele, al dimineților învăluite în cețurile mării, al amurgurilor nostalgice și al emblematicelor gondole, al spectacolului coloristic al clădirilor, surzând până și în decrepitudine, al reveriilor care-și adaugă haloul privirii îmbucurate de ceea ce se arăta ochilor se răsfață în lucrările acestuia. Este o Veneție nu de carnaval, dar una a bucuriei citită în luminozitatea culorilor care curg în limpezimea apei, acolo unde, cu o bună știință a construcției picturale, volumele clădirilor se sprijină contrapunctic pe reflexia lor acvatică. Lume a apelor care domină paleta culorilor cu acel albastru incontestabil, pecetie nu doar a Renașterii venețiene, cu ai săi Tițian, Veronese, Tintoretto, ci a însăși ființei acestui oraș, miraj și miracol de viețuire omenească. Lume a apelor a cărei calmă oglindire artistul, stăpân pe mijloacele sale, o zugrăvește prin tușe scurte, lăsând tușelor lungi misiunea de a ne-o înfățișa în frământul neliniștilor sale.

Veneția lui Liviu Vlad este deopotrivă reală și fantastă, lăsând mereu loc jocului imaginației în a decide dacă orașul se oglindește în ape sau apele se oglesc în părelnicia orașului. Remarcabilă această expoziție, rod al unui talent aflat la ora deplinei sale maturități artistice.





Galeriile Karo, Bacău

Urmare din pagina 36

## Tescani 2015

seamnă bucuria privirii, o privire ascensională ce redefinește însăși condiția artistului – iar toate acestea se pot încă vedea în cadrul expoziției de la *Galeriile Karo* – Bacău, interesată direct și merituos de a reazeza în prim-plan *Tabăra de creație de la Tescani*. Evident, nu am mizat odată cu acest text pe „critica artei” ci pur și simplu mi-am dorit să împărtășesc această bucurie a redescoperirii naturii. O natură care, poate așa cum era de așteptat, e încifrată în lucrările lui Mihai Sârbulescu ori dimpotrivă, așezată în fața receptorului în toată splendoarea ei coloristică, așa cum se întâmplă la Ilie Boca. Apoi, interesantă lumina care inundă pânzele lui Ioan Burlacu – îl redescoperim drept un poet al tonurilor ceva mai deschise. Ce să mai spunem despre minuția fascinantă pe care ni-o

propune Liviu Russu? Acesta avea de altfel să-și declame „zgomotos” bucuria: „Am revenit după 25 de ani în acest spațiu minunat cu mari emoții. Revederea locului binecunoscut mie a comprimat parcă timpul. Anul acesta am avut bucuria de a mă întâlni din nou cu Ilie Boca pentru a depăna amintirile din trecut, dar să-i și cunosc mai bine pe Mihai Sârbulescu și Ion Burlacu, doi minunați artiști. Acest simpozion a fost un bun prilej să mă încarc cu energie binefăcătoare și cu liniște. Pentru mine, Tescanii rezonează uimitor cu muzica lui Enescu dar și cu adagio din *Imperialul* lui Beethoven”.

„Tescani 2015” e în același timp continuitate și ruptură, apel la tradiție și reinventare a mijloacelor artistice. Voi închide cu un pasaj (care până acum a trecut mai degrabă neobservat!) din celebrul *Jurnal* a lui Andrei Pleșu: „Aș întreba un botanist cum se explică traiectoriile infinit diver-

sificate ale trunchiurilor de copaci. E limpede că specia și genul nu decid nimic. Înăuntrul aceleiași categorii am văzut miracole de «originalitate». [...] Cum să explici atâta risipă de imprevizibil? Și nu vorbesc atât de dispersia ramurilor, cât de însuși desenul tulpinii: noduros sau lin, grațios sau aspru, elegant ca o reverență, răsucit ca un coșmar, sever sau ademenitor, ocolit ca un eufemism, resemnându-se brusc să coboare spre rădăcină și apoi relansându-se lateral sau spre verticală, baroc la culme, plin de volute și etalări mușchiulare, așa încât fiecare copac are un portret inconfundabil. Această dezlănțuire a individualului într-un domeniu unde ne-am obișnuit să credem numai în familii, clase, categorii largi mi se pare uimitoare?”



Ilie Boca, Cristina Ținteanu, Liviu Russu, Ioan Burlacu, Mihai Sârbulescu, Cristina Sârbulescu